

Sztuka Rymotwórcza

Franciszka Ksawerego Dmochowskiego

STUDYUM Z DZIEJÓW KRYTYKI LITERACKIEJ
W POLSCE W EPOCE PSEUDOKLASYCYZMU

Dysertacya przedstawiona wydziałowi filozoficznemu na uniwersytecie
we Fryburgu Szwajcarskim dla uzyskania stopnia doktora filozofii.

L'art poétique

de Fr. X. DMOCHOWSKI

ÉTUDE SUR L'HISTOIRE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE
EN POLOGNE A L'ÉPOQUE DU CLASSICISME.

Thèse présentée à la faculté des lettres de l'université de Fribourg
en Suisse pour obtenir le grade de doctorat

par

LUDWIK ZALEWSKI.



WARSZAWA

Druk Rubieszewskiego i Wrotnowskiego, Włodzimierska 3/5.

1910.

SZTUKA RYMOTWÓRCZA

Franciszka Ksawerego Dmochowskiego.

Sztuka Rymotwórcza

Franciszka Ksawerego Dmochowskiego

STUDYUM Z DZIEJÓW KRYTYKI LITERACKIEJ
W POLSCE W EPOCE PSEUDOKLASYCYZMU

Dysertacja przedstawiona wydziałowi filozoficznemu na uniwersytecie
we Fryburgu Szwajcarskim dla uzyskania stopnia doktora filozofii.

L'art poétique

de Fr. X. DMOCHOWSKI

ÉTUDE SUR L'HISTOIRE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE
EN POLOGNE A L'ÉPOQUE DU CLASSICISME.

Thèse présentée à la faculté des lettres de l'université de Fribourg
en Suisse pour obtenir le grade de doctorat

par

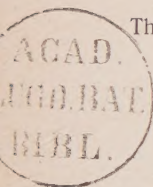
LUDWIK ZALEWSKI.



WARSZAWA

Druk Rubieszewskiego i Wrotnowskiego, Włodzimierska 3/5.

1910.



Tadeuszowi Bergerowi

składam

Za miły obowiązek uważam złożyć Panu Stanisławowi Dobrzyckiemu, Profesorowi na uniwersytecie we Fryburgu Szwajcarskim, za cenne wskazówki i zachętę przy niniejszej pracy wyrazy serdecznej wdzięczności.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545307_0040



WSTĘP.

Krytyka literacka w Polsce powstaje w drugiej połowie wieku XVIII. W epokach dawniejszych literatury polskiej spotykamy różne sądy o dziełach i o pisarzach, ale są one wypowiedziane przygodnie, przeważnie praktyczne, teoretycznie wszakże nieuzasadnione.

W wieku XVII znajdujemy u Sarbiewskiego i Łukasza Opalińskiego próby teorii¹⁾, albo raczej próby objęcia całości przepisów poetyckich, ale były to zjawiska odosobnione, tradycyi nie wytworzyły. W epoce saskiej obniżający się poziom kultury nie sprzyjał rozkwitowi badań teoretycznych. Dopiero pod koniec tej epoki budzi się dążenie do naprawy społeczeństwa, do podniesienia oświaty, do stworzenia nowej literatury. Dążenie to ujawni

¹⁾ Chmielowski. Dzieje krytyki literackiej w Polsce. Warszawa, 1902 r., str. 44—51. Praca Sarbiewskiego zresztą aż do naszych czasów pozostała w rękopisie, więc mało komu była znana i wpływu na literaturę mieć nie mogła.

się jeszcze silniej w epoce Stanisława Augusta, i wtedy razem z ogólnem odrodzeniem literatury pojawia się i krytyka literacka i zaczyna się jej ciągłość, tem samem jej historia.

Dotychczas historia krytyki literackiej w Polsce zbyt mało jest opracowaną, „należy (ona) do najwięcej zaniedbanych przedmiotów naukowego badania“, jak się wyraża Grabowski w swym szkicu o Osińskim ¹⁾.

Zwłaszcza mało zbadaną jest krytyka XVIII wieku. W podręcznikach dziejów literatury polskiej, a często i w monografiach, spotyka się o krytykach z tej epoki zdania najrozmaitsze, często z sobą sprzeczne, przechodzące drogą tradycyi z książki do książki, z rozprawy do rozprawy.

Początek naukowego badania dziejów krytyki u nas dał Chmielowski ²⁾. Dzieło jego ma wielką wartość jako pierwsza próba przedstawienia całego rozwoju polskiej krytyki literackiej. Ze względu jednak, iż jest to pierwsza w piśmiennictwie polskiem tego rodzaju praca, iż autor musiał sam badać niemal wszystko, — choć podaje wiele wiadomości cennych i przedtem nieznanych, opracowując ogromną liczbę krytyków, nie może wszystkiego dokładnie i szczegółowo przedstawić i wyjaśnić. Zwłaszcza brak ten jest widoczny, jak zauważył Brückner, w rozdziałach poświęconych czasom dawniejszym ³⁾.

¹⁾ Tad. Grabowski, Ludwik Osiński i ówczesna krytyka literacka. Kraków, 1901, str. 1.

²⁾ Piotr Chmielowski. Dzieje krytyki literackiej w Polsce. Warszawa, 1902 (str. XVII-IV-584-X). Rec. St. Dobrzycki (Pamiętnik literacki, rocznik II, 1903, str. 446—455).

³⁾ Brückner. Historia literatury t. I, str. 343.

Metodycznie dzieło Chmielowskiego ma i przez to wielkie znaczenie, że uprzytomnia żywo konieczność, szczegółowych opracowań i monografii ¹⁾).

Na takie opracowanie szczegółowe czeka między innymi jeden z najpoważniejszych krytyków epoki Stanisławowskiej, Franciszek Ksawery Dmochowski. Dzieło jego „Sztuka Rymotwórcza“ wywarło bardzo silny wpływ na pojęcia literackie tak w epoce Stanisława Augusta, jak i w wie-

¹⁾ Od ukazania się „Dziejów Krytyki“ niewiele niestety możemy zanotować prac, odnoszących się do historii krytyki polskiej (dobę najnowszą, współczesną pomijamy); kilka takich rozpraw wymieniamy:

St. Dobrzycki, spis literackich artykułów i rozpraw Mochnackiego w czasopiśmie warszawskich 1825—1830. (Pamiętnik literacki, 1904, str. 456—468).

Tadeusz Grabowski, Aleksander Tyszyński, jako krytyk literacki. (Pamiętnikowa księga. Prace byłych uczniów St. hr. Tarnowskiego. Tom I. Kraków, 1904, str. 27—51).

Ferdynand Hösick, Juliana Kłaczki początki działalności literackiej francuskiej 1854—1855 (tamże str. 53—127).

Aleksander Tyszyński, pisma krytyczne. 2 t-y, Kraków, 1904. (Wydanie ze wstępem P. Chmielowskiego).

Bronisław Gubrynowicz, Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta. Lwów, 1904 (str. 1—13, pojęcie i definicya romansu w XVIII wieku).

St. Dobrzycki, Głosa do „krytyków i recenzentów warszawskich“ „Pamiętnik lit.“, 1905, str. 282—287).

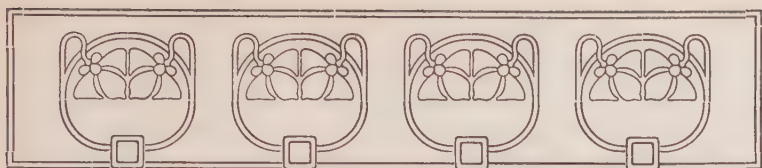
Tadeusz Sierżputowski, Romantyzm polski. Lwów, 1905. (Rozdział II, str. 37—136; rzecz zresztą nieudolna, ma wartość niezbyt dokładnej bibliografii).

Gabryel Korbut, o Aleksandrze Tyszyńskim (Pamiętnik lit., 1905, str. 32—43).

Bronisław Czarnik, spór literacki o „Jana Tęczyna“ (tamże, str. 205—217 i 1906, str. 27—53).

Stanisław Kossowski, Brodzińskiego tłómaczenie pieśni ludowych, przyczynek do dziejów zajęcia się twórczością ludową w literaturze polskiej. We Lwowie, 1906.

ku XIX, w epoce klasycyzmu. Do dziś dnia uchodzi ono za typ krytyki klasycznej u nas, za jej najdoskonalszy wyraz. Zdawszy sobie z niego dokładnie sprawę, będziemy mieli tym sposobem wyobrażenie całej jednej epoki w dziejach naszej krytyki literackiej.



ROZDZIAŁ I.

Stan naszej wiedzy o Sztuce Rymotwórczej Dmochowskiego.

Od początku XIX wieku, aż do naszych czasów, wielu badaczy literatury wypowiadało swe zdanie o Sztuce Rymotwórczej Dmochowskiego.

Zdania te były wygłaszane ogólnikowo, bez poprzedniego szczegółowego badania, po większej części powierzchownie. Przeważnie spotykamy się z faktem, że ktoś bierze sąd poprzednika i, zmieniwszy jego formę tu i owdzie, powtarza.

Aż do Dziejów krytyki Chmielowskiego, punktem wyjścia tych wszystkich sądów była przedmowa do Sztuki Rymotwórczej, napisana przez Dmochowskiego, lub mowa Ludwika Osińskiego, czytana na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk, która również była tylko echem tegoż wstępu.

Dmochowski zaznacza w swej przedmowie, iż chciał językowi polskiemu przyswoić dzieło, które „język łaciński między pierwszemi ozdobami swemi kładzie, co Francuzi u siebie za cudo literatury poczytują“¹⁾.

Scharakteryzowawszy zaś po kolei Arystotelesa, Horacego, Wide, Boileau i Pope'a, którzy o Sztuce Rymotwórczej

¹⁾ Sztuka Rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach. Warszawa, 1788. (Przedmowa).

pisali—zaznacza swoje względem nich stanowisko: „nie jest to dzieło samem tłómaczeniem, ani też sobie oryginalności nie przyznaję. Zagrzany czytaniem dzieł o Sztuce Rymotwórczej osobiwie Horacego i Despra, chciałem podobnem język Ojczysty zbogacić. Z obydwóch czerpałem myśli: do drugiego układu szczególnie się przywiązałem. Żem wiele winien dwóm tym wielkim Nauczycielom, chętnie wyznaję: ale się też i moich myśli nie zapieram“¹⁾.

Sąd ten Dmochowskiego o własnem dziele był powtarzany przez późniejszych — często dosłownie. Wierżono autorowi na słowo i o sprawdzenie nie troszczono się.

W kilka lat po wyjściu z druku Sztuki Rymotwórczej odezwał się o niej głos „księcia poetów“. W dziełku „O rymotwórcach i rymotwórstwie“ mówi Krasicki: „Szacowna ze wszechmiar jest niezbyt dawno wyszła Sztuka Rymotwórcza Franciszka Dmochowskiego: dokładnie i wdzięcznie przywiódłszy co dawniejsi mówili, stosunki zręczne do narodowego rymotwórstwa przydał“.

Dmochowski, wydając dzieła Krasickiego, robi do tego sądu przypisek: „Zdało się autorowi pochlebnie dla mnie wspomnieć o dziele mojej młodości. Znam ile mu niedostaje i dlatego nad wydосkonaleniem jego pracuję“²⁾.

W tym samym mniej więcej czasie wypowiada swe zdanie o Sztuce Rymotwórczej bardzo pożyteczny i gorliwy o wzbogacenie literatury polskiej, zasłużony pracownik na tem polu, książę Adam Czartoryski. W dziełku swem p. t. „Myśli o pismach polskich“ powiada: „Dmochowski stopił zręcznie dzieła owych trzech wierszopistwa prawodawców: Arystotelesa, Horacego i Boileau. Własne jego przydatki zwiększają wogóle wartość tej produkecyi; a gdy prawidła spaja, łączy w wierszu gładkim wzory z nauką. Darować

¹⁾ Sztuka Rymotwórcza. Przedmowa.

²⁾ Krasicki. O rymotwórcach i rymotwórstwie. (Dzieła t. III, r. 1801). Cyt. edycja paryska z 1830, str. 169. Jak zobaczymy w rozdziale II, Dmochowski rzeczywiście pierwszą edycję poddał szczegółowej poprawce.

mu można pochwały zbyt wiele, któremi pod niebiosą wynasza bez ekscepcyi wszystkich poetów polskich, ulegając ułudzeniu i zagorzeniu krajomości: wszak tak i matki dzieci swoje psuć zwykły. Radzę wszystkim, co się poezyi poświęcają, częste wertowanie tego dzieła, nie zawadziłoby nawet uczenie się go na pamięć“ ¹⁾.

Słynny krytyk obozu klasyków, Ludwik Osiński, w mowie pochwalnej, czytanej na posiedzeniu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk w r. 1809 ²⁾, przytoczywszy prawie dosłownie sąd Dmochowskiego o Arystotelesie, Horacyuszu, Widzie, Boileau i Popie, charakteryzuje jego stosunek do tych autorów niemal jego własnymi słowami: „Za tym ostatnim (Boileau) poszedł Dmochowski. Nie jest przecież dzieło jego prostem tłumaczeniem. Trzyma się układu prawodawcy francuskiego, lecz razem nie zapominając o innych, własne myśli podaje; a stosując rzecz całą do języka, do literatury, do pisarzy polskich, tłumaczenie swoje zbliża do oryginalności“. I dalej mówi, czego już Dmochowski w przedmowie swej nie zaznaczył, o czem jednak, jak widzieliśmy wyżej i co stwierdziła redakcyja drugiego wydania, myślał:

„Nie ma zapewne to dzieło zalety zupełnego wypracowania; wiersz, chociaż obiecujący przyszlą doskonałość, nie jest jednak wszędzie równy; sam autor nie przyznawał dokładności tej pierwszej pracy swojej, poprawił ją później i w rękopismach jego znajduje się zapewne to dzieło do drugiego wydania przysposobione.

Co Sztuce Rymotwórczej Dmochowskiego niepospolitą cenę przydaje, to wyszczególnienie autorów polskich tak w dziele samem, jak w licznych do niego przypisach, wraz z trafnym sądem o każdym. Jest to niejako w krótkim zbio-

¹⁾ Adam Czartoryski, *Myśli o pismach polskich*. Wilno, 1801. Cyt. z wyd. Turowskiego. Kraków, 1860, str. 73—74.

²⁾ Cf. *Pamiętnik Warszawski*, 1809, t. I, № 3. Taż sama mowa przedrukowana później jako przedmowa do Dmochowskiego tłumaczenia *Eneidy* w r. 1809.

rze literatura polska, pomocna chcącym ją poznać, dopóki obszerniejszego dzieła mieć o niej nie będziemy“¹⁾.

Biograf Dmochowskiego, Bielski, chwali jego zdolności: „acri ingenio et felici memoria praeditus, omnis literaturae partes avide prospereque arripuit“; o Sztuce Rymotwórczej wzmiankuje tylko: „poema de arte poetica ad imitationem Horatii, Boilleau, Vidae, lingua polonica in 8-vo Vars., 1788“²⁾.

Bentkowski, twórca pierwszej obszernej historii literatury polskiej, tak sądzi o Sztuce Rymotwórczej Dmochowskiego: „Franciszek Dmochowski w Sztuce Rymotwórczej 1788 wydanej, mówiąc o różnych gatunkach poezyi, krótkie, lecz trafne daje zdanie o znamienitszych rymotwórcach naszych. Pismo to zamało cenione, albo raczej niedość znane, w rękę naszej młodzieży znajdować się powinno. Autor miał przed oczyma Horacego, osobiwie zaś Boileau i wybornem zastosowaniem do literatury ojczystej, uczynił swoje dzieło do połowy oryginałem. Trafne zdania o niektórych pisarzach naszych, czynią to dzieło jeszcze szacowniejszem“³⁾.

Obszerniejszych o tem dziele wiadomości radzi szukać u Osińskiego, którego zdanie wyżej przytoczyliśmy.

Bardzo interesujący jest sąd Brodzińskiego, wypowiedziany podczas wykładów uniwersyteckich w r. 1823; widać w nim niechęć autora „Wiesława“ i „Pieśni rolników“ do racjonalizmu i dogmatyzmu w poezyi, ale widać także, że i Brodziński zbyt szczegółowo nad Sztuką Rymotwórczą nie zastanawiał się i nie badał dokładnie:

„W młodym wieku, jeszcze za czasów Stanisława Augusta, wydał Dmochowski poema o Sztuce Rymotwórczej

¹⁾ Dodajmy tutaj dla dokładności, że już przed Dmochowskim (w tej epoce) znajdujemy charakterystyki pisarzy polskich u Czartoryskiego: (Historia nauk wyzwolonych) i Golańskiego (O wymowie i poezyi).

²⁾ Vita et scripta quorundam e congregatine Cler. Reg. scholarum piarum professorum. Varsoviae, 1812, str. 199.

³⁾ Feliks Bentkowski, Historia lit. pol. Wilno, 1814, t. I, str. 56.

i pierwszy w owym czasie starał się zwrócić uwagę na przepisy poezyi, które jednak bardzo małe uczyniły wrażenie. Nie można temu dziełu nadać tytułu oryginalnego poematu. Mając przed sobą wzory w Horacyuszu, Popem i Boileau, najwięcej ostatniego się trzymał, tak, że zupełnie naśladowcą być się wydaje.

Własnością Dmochowskiego są tylko uwagi nad polskimi pisarzami, te jednak są prostem ocenieniem ich zalet, lecz nie poezją. Należało więc tylko do autora, ozdobić przyswojone dzieło pięknościami, na jakie język i wiersz polski zdobyć się może. Lecz tu Dmochowski niższym jest od wszystkich płodów późniejszych swego pióra. Język ubogi w poetyczne wyrazy i wiersz nadęty, często nieharmonijny, rymy ubogie, nie rzadkie błędy gramatyczne w poemacie dydaktycznym, mającym za cel smak dobry, tem więcej uderzają.

Przytem jednak wiele miejsc nader szczęśliwie oddanych, rokują tłumacza Iliady i sędziego dzieł smaku. Najlepszą obroną Sztuki Rymotwórczej Dmochowskiego jest, że ją w zbyt młodym wieku napisał, że na krytykę dzieł smaku, odważył się pod Stanisławem Augustem w czasie, w którym o niej nikt nie myślał (!) i każdy pisał według własnego natchnienia lub upodobanego wzoru. Niemalą jest Dmochowskiego zaletą, że za wzór Boileau'a obrał, jakoż Sztuka Rymotwórcza Horacego zawiera tylko niektóre nad poezją dorywcze uwagi i daleką jest od wykończonej całości. Vida nie dalej od niego postąpił, Pope pełen dowcipu, smaku i trafności rozsądku, w szczegółach tylko jest piękny, Boileau zdoła porządna całość i trafny sąd w tym zakresie, w jakim poezję czuć był zdolny. Szkoda tylko, iż Boileau przy rzadkim rozsądku mało czuł wyższe poezyi przymioty, że w ciasnym przepisów obrębie poprawność tylko i plan porządny za najwyższy cel uważa. Dzieło to służy za niewzruszone prawo dla wszystkich poetów. Mówi o wszystkich rodzajach poezyi, bajkę tylko wyjąwszy. Zdaje się, jakoby przeto chciał oddać hołd społecznemu sobie

La Fontain'owi, którego naturalny geniusz w bajkach dla wszystkich narodów i wieków wzorem być nie przestanie. Przytem nie wypieram się mojego zdania, że idąc ściśle za przepisami Boileau'a, tylko ujemnie dobrym poetą być można. Poprawność i regularność są uzupełnieniem sztuki, ale nie jej istotą, i poeta, który utwory swojego czucia imaginacją odmierza według skali naprzód przez kogoś podanej, okazuje albo pokorę nie na swoim miejscu, albo mało zdoła rządzić się własnym rozsądkiem. To tylko o Boileau nadmieniwszy, nie będę się nad jego naśladowcę rozszerzał, sam podobno Dmochowski nie uznawał tej pracy za wykończoną, gdyby czas życia jego pozwolił, byłby ją uzupełnił. Tłumacząc później Milтона i Joung'a dowiódł, iż umiał czuć zalety i tych pisarzy, którzy według Boileau'a nie mieliby miejsca w świątyni smaku¹⁾.

W r. 1829 pojawia się słynna odprawa krytykom i recenzentom warszawskim, poprzedzająca petersburskie wydanie poezji Mickiewicza. Jest to chwila najsilniejszego może napięcia walki pomiędzy klasykami a romantykami. Tem się tłumaczy ostry ton odprawy, potęgowała zaś ów ton okoliczność, że Mickiewicz w tym czasie osobiście był na krytykę klasyczną i na klasyków zagniewany. Między innymi spadły ciosy bardzo dotkliwe i na Dmochowskiego. Wyrzucał mu Mickiewicz naprzykład, że nie cenił należycie Szekspira i Kalderona: „Książd Golański i Franciszek Dmochowski w prozaicznych i wierszowanych teoryach śmieją się sobie z Szekspira, pewnego Angielczyka, którego teatr, jak tego łatwo dowieść można, ani w oryginale, ani w tłumaczeniu nie był im znajomy: natrzęsają się z Kalderona, pewnego wierszopisa z za śnieżnej Pireny i z Lope de Vega, lubo ich dzieł w oczy nawet nie widzieli. Zuchwałość taka pochodzi z dotąd trwającego u nas przesądu, że można

¹⁾ Pisma Kazimierza Brodzińskiego, wyd. Kraszewskiego, tom IV. Poznań, 1872 r., str. 435–437 (wyd. według notat Fr. Salezego Dmochowskiego).

nieznane dzieła bez krytyki na cudzą wiarę sądzić, naprzykład Kalderona na wiarę Boileau, a Szekspira podług wyroków Woltera“¹⁾.

Dmochowskiego uważa Mickiewicz za głównego reprezentanta krytyki klasycznej i na niego zwała winę застоju w krytyce: „Niemniej trzeba męstwa choć może nie tyle nauki, ażeby Franciszka Dmochowskiego krytyczne usposobienie i dzieła nie ocenić. Jest to patriarchy krytyków warszawskich i wzór ich szkoły. Jak niegdyś w Paryżu nazywano Laharpa Kwintyljanem francuskim, a w Warszawie Kopczyńskiego Lhomondem dla uczczenia; tak Dmochowski nazwany był Laharpem, a w Wilnie Słowacki—Dmochowskim. Dziedziczenie tytułów w linii prostej i kollateralnej było bardzo w modzie. Powstać przeciw Franciszka Dmochowskiego krytycyzmowi w Warszawie, jest to, że powiem słowami Byrona, rozprawiać w Konstantynopolu, w meczecie Sofijskim o niedorzecznościach Alkoranu, spuszczając się na światło i tolerancję ulemów“²⁾. „Tenże Dmochowski, jako uczony, jako krytyk, nizkie bardzo zajmuje w naszej nawet literaturze miejsce; a śmiałość, która go w poetycznych pracach do wyższych podniecała przedsięwziąć, w krytyce dała zgubny przykład coraz zuchwalszym następcom“³⁾.

Jak w całym tym pierwszym rozdziale, tak i tutaj nie będziemy polemizować z powyższemi zdaniami (wyniki całej niniejszej pracy niech będą krytyką dotychczasowych poglądów), choć wogóle można zaznaczyć, że Mickiewicz nie patrząc wtedy na rzecz historycznie, podkreślał tylko wady i błędy, a nie zwracał uwagi na to, co w rozwoju historycznym krytyki polskiej było u Dmochowskiego dobrem i nowem.

Zresztą ostra krytyka Mickiewicza nie przebrzmiała

1) Dzieła Adama Mickiewicza, t. IV. Paryż, 1880, str. 128.

2) Tamże, str. 128—129.

3) Tamże, str. 129—130.

bez echa. Tegoż roku 1829 ogłosił syn autora Sztuki Rymotwórczej Fr. S. Dmochowski: „Odpowiedź na pismo p. Mickiewicza“, gdzie prostując zdanie wielkiego poety, tak mówi o Sztuce Rymotwórczej¹⁾: „Powstaje p. Mickiewicz na Golańskiego jako na estetyka, albo krytyka, gdy on był tylko autorem elementarnej książki, napisanej w pośpiechu dla zaradzenia ówczesnej potrzebie. Toż samo gani Dmochowskiego tłumacza Iljady za Sztukę Rymotwórczą, która nigdy za dzieło wykładające wyższą teorię sztuki uważane być nie może, jest tylko zbiorem rymowanym prawideł, jakie wyczerpane były ze znanych podówczas dzieł i przeważną wziętość mających. Gdyby kto chciał Sztukę Rymotwórczą, albo poemat o poezyi dziś napisać, odmiennym pisałby sposobem. Piramowicz tegoż samego losu doznał, chociaż jego dzieło dla użytku szkół szczególniej było przeznaczone. A przy tem czy też można w książkach przedewszystkiem ukształcenie młodzieży szkolnej na celu mających, zamiast nauczania jej, że powinna pracować, starać się o wykształcenie swojego stylu, o poprawność, o czystość języka, o prawdę, o rozsądek, o szlachetność; prawić jej, że może iść za fantazją, za natęgnięciem, że jej żadnych granic, żadnych prawideł nie potrzeba“²⁾?

Na str. 96 powraca znowu do Sztuki Rymotwórczej: „Naprzód zdaje się, że p. Mickiewicz zabierając się do swojego pisma, nie czytał bardzo wielu prac Dmochowskiego; z Iljady ledwie może parę kart przerzucił, a o Sztuce Rymotwórczej wiedział tylko tyle, że jest naśladowana z Boileau.

¹⁾ S. Dmochowski. Odpowiedź na pismo p. Mickiewicza o Krytykach i Recenzentach warszawskich, obejmująca tekst p. Mickiewicza z uwagami krytycznemi, i Obraz dążności literatów polskich od panowania Stanisława Augusta, aż do naszych czasów, - w Warszawie, w drukarni Gazety korespondenta 1829. Obydwoma pismami szczegółowiej zajmował się dr. Henryk Biegeleisen. Atak Mickiewicza na obóz klasyków (dodatek miesięczny do Przeglądu Tygodniowego, r. 1885, str. 17—39, 156—177, 284—311, 427—464, 564—600).

²⁾ Odpowiedź S. Dmochowskiego, str. 81.

Gdyby bowiem z pilnością był prace Dmochowskiego przetrząsnął, byłby z nich przekonał się, że autor ten jaknajśilniej, zachęcał młodzież do zamięłowania w autorach starożytnych, że odwodził od niebacznego naśladowania i czytania francuzów, że zawsze na pierwszym względzie miał gruntowność i pożytek. Gdyby porównał był jego Sztukę Rymotwórczą z podobnem dziełem Boileau, byłby zobaczył, że Dmochowski obszerniejsze miał wyobrażenie o sztuce, aniżeli autor francuski, nie wyłącza bowiem ze sceny i nie potępia dram familijnych i obazów z życia dromowego powziętych, o jedności czasu i miejsca tak mówi:

Nie nałożmy talentom zbyt twardych wędzideł,
Nie poświęćmy piękności dla szkolnych prawideł;
A kiedy wstręt od błędu w nowy błąd poniesie,
Przestańmy na tym czasie i miejsca zakresie,
Który głównych rozumu ustaw nie zastrasza,
A łatwo go obejmie wyobraźnia nasza¹⁾

byłby wyczytał w niej zdania dowodzące, że Dmochowski lubo mógł nie znać powstających dopiero plodów literatury niemieckiej, miał zdrowe o poezyi wyobrażenie²⁾.

Ks. Ignacy Chodyniecki w swym Dykcyonarzu uczonych Polaków, oddaje wielkie pochwały Dmochowskiemu. Uważa, iż „on prawie pierwszy stworzył u nas pole krytyki naukowej i na niem największe położył zasługi. Działał piśmem i radą ustną, do której się wszyscy cisnęli, tak, że śmiało powiedzieć można, iż niema znakomitszego dzieła, współczesnych jemu młodych autorów, któreby mu mniej więcej nie było winne swego poloru“³⁾. Nazywa jego i Szymanowskiego Arystarchami Polskiego Parnasu⁴⁾.

¹⁾ Wiersze te wyjęte są z wydania III. W pierwszym wydaniu niema ich jeszcze i Dmochowski ciśnieję zapatruje się na kwestyę jedności.

²⁾ Tamże, str. 96 – 100.

³⁾ Ks. Ignacy Chodyniecki, Dykcyonarz uczonych Polaków. Lwów, 1833, t. I, str. 127—133.

⁴⁾ Tamże.

O Sztuce Rymotwórczej powiada: „Autor zachęcony czytaniem rymopisów dawnych: Horacego, Boilleau'a, piszących wierszem o rymotwórstwie, wydał w języku ojczystym prawidła sztuki rymotwórczej; jednakże nie ma to dzieło zalety zupełnego wypracowania, a wiersz nie wszędzie równy. W ostatnich latach życia swego pierwszą pieśń Sztuki Rymotwórczej z gruntu przerobił i miał zamysł tak przelać całe te poema, dzieło jego młodości, którego sam najlepiej znał niedokładności. Nowe jego wydanie tem jest potrzebniejsze, ponieważ I-sze z r. 1788 dalekie jest od tej poprawności, jaką chciał nadać swemu poematowi i że jest wyczerpane“ ¹⁾.

W roku 1837 Stefan Witwicki w Wieczorach Pielgrzyma, wspominając o Dmochowskim chwali jego pracowitość, którą przyrównywa do pracowitości Przybylskiego, nazywa „literatem na większą miarę“ ²⁾, mówi jednak tylko o tłumaczeniach; Sztuki Rymotwórczej nie znał lub może tylko za proste tłumaczenie ją uważał.

W roku 1839 w czasopiśmie „Przyjaciół Ludu“ znajdujemy artykuł o Dmochowskim z taką ogólną charakterystyką człowieka i pisarza: „Nieraz zasługa prawdziwa zwykle skromna, nie przedziera się do uszu stugłowej publiczności, albo też dawszy się nieco poznać, wnet zapomniana, a niekiedy nawet spotwarzana bywa. Takiego losu doznał Fr. X. Dmochowski, mąż uczony, w swoim czasie i sferze niezmiernie wiele dla nauk i dobra ogólnego działający, jeden z szczupłej bardzo liczby owych wybranych, którzy po r. 1795 narodowe palladium, to jest oświecenie krajowe, z pożaru powszechnego unieśli“ ³⁾.

Kazimierz Wł. Wójcicki, w dziełku p. t. „Cmentarz Powązkowski“ wprost cytuje Dmochowskiego zdanie o jego Sztuce Rymotwórczej. „Jakkolwiek (Dm.) miał wzory w lite-

¹⁾ Tamże — widocznie Chodyniecki nie wiedział o wydaniach późniejszych, albo też pisał swoje dzieło przed r. 1820.

²⁾ Wieczory Pielgrzyma, Paryż, 1837, t. I, str. 120.

³⁾ Przyjaciół Ludu. Leszno, 1839, roczn. VI, t. I, str. 45.

raturze łacińskiej i francuskiej, dzieło to, jak dobrze sam wyraża¹⁾ i t. d., tu następuje cytat z przedmowy.

Wartość poematu tak ceni: „Poemat ten na owe czasy był uważany jako jeden z najznakomitszych utworów literatury naszej i słusznie, bo naprawdę łatwym i zajmującym sposobem rozszerzał wiadomości o literaturze ojczystej²⁾. W przypisku zaś mówi: „W tym poemacie podał Dmochowski wiadomości o wierszopisach w różnych rodzajach u nas się odznaczających, jak w sielankach, pieśniach, epigrammach, satyrach, bajkach i w literaturze dramatycznej. Rzecz godna uwagi, że więcej w kilkunastu wierszach powiedział o sztuce dramatycznej u nas, jak później w dwadzieścia lat potem z górą L. Osiński w b. uniwersytecie warszawskim. Pierwsze wydanie Sztuki Rymotwórczej wyszło w Warszawie w r. 1788; następnie po kilkakroć wychodziły przedruki, zawsze na tytule nosząc tenże sam rok. Ostatnie wydanie ogłosił syn autora Fr. S. Dmochowski z wielu ważnemi zmianami, które ojciec jego w rękopisie zostawił. Pijarzy tę Sztukę Rymotwórczą upowszechnili u siebie jako książkę szkolną³⁾).

Na innem zaś miejscu w Bibliotece Warszawskiej, Wójcicki pisząc o Fr. Salezym Dmochowskim, o Sztuce Rymotwórczej Fr. Ksawerego Dmochowskiego robi wzmiankę: „Jego Sztuka Rymotwórcza ów kodeks literacki, który umieśliśmy na pamięć w szkołach oznajamiał chociaż pozornie tylko z arcydziełami obcych narodów i własnemi“⁴⁾).

Juljan Bartoszewicz wreszcie z dawniejszych uważa Sztukę Rymotwórczą za „naśladowanie ślepe wzorów zagranicznych Horacyusza i Boileau“⁵⁾. Kuliczkowski zaś w swo-

1) Cmentarz Powązkowski, Warszawa, 1855, t. I, str. 163 – 165.

2) Tamże.

3) Tamże.

4) Biblioteka Warszawska, Warszawa, r. 1871, t. III, str. 433

5) Juljan Bartoszewicz. Historia literatury polskiej. Kraków, 1877, t. II, str. 89.

im „Zarysie“ powiada: „Zdobył się także na jeden *utwór oryginalny* p. t. „Sztuka Rymotwórcza, poema we czterech pieśniach (Warszawa, druk pijar. 1788), gdzie skreśliwszy ogólne poezyi zasady, rozpatruje kolejno główniejsze jej kształty, a w końcu zwracając się do poetów, tylko miłością prawdy do pisania zagrzewać im się każe“¹⁾.

W latach ostatnich spotykamy się z sądem o Dmochowskim w rozprawie Tad. Grabowskiego o Osińskim i w najnowszych historyach literatury polskiej. Grabowski zaznacza, że Dmochowski „Tłómacz Boileau“ był w poglądach na mitologię w poezyi mniej liberalny od Golańskiego, że jego przeróbka Boileau zatraciła „wszelką subtelność, precyzją, ton oryginału“, że „współcześni uznawali w niej swój smak i poddając się jej powadze, zacieśnili sobie odrazu horyzont artystyczny w chwili, gdy w sąsiednich Niemczech dokonano emancypacyi z więzów francuskiego pseudo-klasycyzmu“²⁾.

St. Tarnowski zaznacza, że wobec wyłącznie niemal traduktorskiej działalności Dmochowskiego, „Sztuka Rymotwórcza jest jedynem dziełem oryginalnem szanownego tłumacza“³⁾, następnie zaś charakteryzuje stosunek tego poematu do Horacego i do Boileau: „Sztuka Rymotwórcza jest poematem jak list do Pizonów i Art poetique. Autor sam powiada otwarcie, że ich wzorem rzecz swoją ułożył. Jest to więc trzecie odbicie Horacyusza; a więcej odbicie Boileau. Wszystko co Horacy powiedział swoim sposobem związłym, lekkim i wesołym, wszystko tu jest: myśli, pojęcia te same, nieraz całe ustępy nie tłumaczone, ale żywcem kopiowane... Tak jak Boileau trzymał się ściśle Horacego i nie powiedział nic, czego tamten nie powiedział przed nim, tylko pododawał uwagi i wiadomości o poezyi nowożytnej,

¹⁾ Adam Kulickowski, Zarys Dziejów literatury polskiej. Lwów, 1879 (cyt. według wyd. III-go, Lwów, 1884, str. 260).

²⁾ Dr. Tadeusz Grabowski, Ludwik Osiński i ówczesna krytyka literacka w Krakowie, 1901, str. 13—14.

³⁾ Historia literatury polskiej. Kraków, 1900, t. III, str. 495.

(a raczej francuskiej), i to tylko prawdziwie jego, o czem tamten wiedzieć nie mógł, tak Dmochowski ma się do Boileau. Powtarza za nim wszystko z dodatkiem tylko tego, czego tamten nie wiedział i nie potrzebował, t. j. mówi o poetach polskich i właściwie znowu tylko to jest jego własnem. Tak, jak są spolszczone powieści, albo komedye, w których rzecz dzieje się w Warszawie zamiast w Paryżu, a zamiast markizy jest kasztelanowa, zamiast Lizetki—Agatka, a zresztą rzecz zostaje ta sama, tak samo Sztuka Rymotwórcza jest takim spolszczeniem *Art poetique*. Gdzie tam Malherbe, albo Racan, tu nazwany jest Kochanowski, albo Szymonowicz, to cała różnica.

Sztuka Rymotwórcza jako trzecia kopia rzeczy już błędnej, pięknej tylko formą, nie może mieć wielkiej wartości. Nie równając jej z listem do Pizonów, nie ma nawet tej szczypty soli attyckiej, która przecież zaprawia trochę suchy kodeks estetyczny Boileau.

Ale jest przyzwoita, rozsądna, w swoim rodzaju (jeżeli już ten rodzaj być musiał), porządnie napisana, a pod względem panujących podówczas wyobrażeń tak charakterystyczna, tak wiernie formułująca ówczesną estetyczną dogmatykę ze wszystkimi jej błędami, że chcąc tę epokę znać, trzeba poznać i ją¹⁾.

Sztuka Rymotwórcza jest według Tarnowskiego najlepszym wyrazem tego kierunku, jaki panował w drugiej połowie XVIII stulecia.

„Jak w ziarnie drzewo, tak w tym poemacie zawiera się wszystko, co myśleli i napisali literaci następnej epoki, Osiński, Euzebiusz Słowacki etc., a wszyscy poeci podług tego tworzyli; znać Dmochowskiego w każdym dramacie Wężyka, w każdym wierszu Koźmiana“²⁾.

Krótko i tradycyjnie określa Dmochowskiego Aleksander Brückner: „Dmochowski ułożył kodeks nowej poetyki

¹⁾ Hist. lit. polskiej; Kraków, 1900, t. III, str. 495—496.

²⁾ Tamże, 495.

„Sztuka Rymotwórcza, poema w czterech pieśniach“, kanon niewzruszony w oczach Staszica i Śniadeckiego, naśladowany z Horacego i z Boileau'a, tylko zamiast o Malherbie, — o Szymonowiczu, Krasickim i t. d. prawiący, rozszerzony, w drugiej i trzeciej pieśni „gatunki“ poezyi (od sielanki i ody, aż do dramatu i epopei) omawiający, ich zasady i t. d.“¹⁾).

Najgruntowniej poznał Sztukę Rymotwórczą Piotr Chmielowski i najbliższą prawdy podał o niej wiadomość.

Chmielowski parę razy pisał o Dmochowskim i zdanie swe wypowiadał coraz gruntowniej.

W Wielkiej Encyklopedyi notuje tylko bibliograficznie, iż w roku 1788 „wydał (Dmoch.) przeróbkę „Sztuki Rymotwórczej“ Boileau'a, zastosowawszy ją do literatury polskiej“²⁾

W Historii literatury polskiej krótko i ogólnie charakteryzuje „Sztukę Rymotwórczą“ uważając, iż ją autor ułożył na wzór Listu do Pizonów, „zwłaszcza zaś na wzór wielce popularnego utworu Boileau: *L'art poetique*“³⁾.

W Dziejach krytyki literackiej rozpiął się stosunkowo bardzo obszernie, i ustęp odpowiedni jest dotąd najdokładniejszym i najsumienniejszym przedstawieniem poglądów Dmochowskiego i jego stosunku do wzoru francuzkiego⁴⁾.

Chmielowski zauważył, iż w poglądach Dmochowskiego nastąpiła ewolucja⁵⁾.

Pierwszy, zaznaczył, że autor Sztuki Rymotwórczej „znał pracę Golańskiego“⁶⁾ z pierwszego wydania, że powo-

¹⁾ Aleksander Brückner. Dzieje literatury polskiej. Warszawa, 1903, t. III, str. 458.

²⁾ Wielka Encyklopedia Powszechna ilustrowana. Warszawa, 1895, t. 15 (Dmochowski).

³⁾ Historia literatury, t. II, str. 172.

⁴⁾ Dzieje krytyki literackiej w Polsce. Warszawa, 1902, str. 117—124.

⁵⁾ Jak zobaczymy w rozdziale II-im—niedokładnie.

⁶⁾ O wymowie i poezyi. Warszawa, 1786. Mylnie podaje Chmielowski w Dziejach krytyki lit. str. 113, że „wszystkie trzy wydania drukowano w Wilnie“, tylko dwa następne 1788 i 1788 w Wilnie wyszły

ływał się na nią, przyjmował niektóre poglądy: np. na osoby tradycyi“.

Stosunek Dmochowskiego do Boileau charakteryzuje w ten sposób:

„Nie można go (Dm.) uważać za prostego przerabiacza Sztuki Poetyckiej“ Boileau'a. Nietylko bowiem dodał charakterystyki poetów polskich, nietylko przemieniał porządek, w jakim pisarz francuski wykład swój zawarł, nietylko opuścił kilka rzeczy (o sonecie, madrygale, wodewilu i t. p.), ale także w niektórych zasadniczych kwestyach odstąpił od jego zapatrywań, że tu naprzód wspomnę osławioną sprawę „trzech jedności“ w dramacie“.

Zmiana w charakterze bohatera według Boileau zachodzić nie powinna — „Dmochowski zgodnie z Golańskim przedstawia daleko słuszniesze wymaganie, by zmiana była należycie wyjaśniona“.

Wbrew Boileau, który był zwolennikiem mitologii w poematach treści świeckiej i „półgębkiem tylko przyznawał, że w poemacie o treści religijnej byłoby niedorzecznością, gdyby autor był bałwochwalcą i poganinem.

Dmochowski, może pod wpływem prądu ciągnącego się od sporu Starożytnych z Nowożytnymi, lubo nieśmiało stara się przeciw ograniczyć użycie mitologii, bo nasze pojęcia religijne są zupełnie inne od pogańskich; powołuje się na przykład Tassa i Milтона; a przyznając, że Grecy i Rzymianie mieli rzeczywiście wielką dla poezyi pomoc w plastycznych postaciach bóstw swoich, sądzi, że i bez nich można dobry napisać poemat. Potępia tylko stanowczo mieszanie pojęć chrześcijańskich z mitologicznymi, jak to mianowicie zrobił włos Sannazar (w XVI wieku) w poemacie łacińskim O Narodzeniu Chrystusa“.

Różni się Dmochowski i „w pojęciu celu komedyi, która, jego zdaniem powinna nietylko ośmieszać wady, ale wzruszać“.

Pierwszą pieśń uważa Chmielowski za najbardziej zbliżoną do Boileau'a.

„W ogólnych uwagach o poezji Dmochowski trzymał się Boileau'a najwierniej—atoli bez niewolnictwa. Od poety wymagał oczywiście przedewszystkiem talentu, ale zalecał mu też usilną pracę zarówno nad zdobyciem wiedzy i znajomości świata, jak i nad opanowaniem formy. Nie kazał atoli trzymać się sztuki „jak pijany płota“; a zamiast uwagi Boileau, że umysł dzielny zbyt ściśnięty przez sztukę, niekiedy przestępuje ustalone prawidła i od samej sztuki uczy się przekraczać ich granice, umieszcza obszerny ustęp o prawach geniuszu i o możności dorównania Starożytnym. Za przykład daje Milтона i Junga, których lubił i tłumaczył. Dodajmy nawiasem, że już w pierwszym wydaniu Sztuki Rymotwórczej pomiędzy wielkimi dramatykami wspomniął „Szykspira“. Zachęcał do krytycznego zapatrywania się na piękności i wady dawnych autorów. Ostrzegał, że nie należy pokładać „zabobonnej wiary w Starożytnych“, — idąc „za Nowożytnymi“. W przeciwieństwie do Boileau'a, który miał ciągle na widoku Paryż i dwór królewski, Dmochowski lubo nieraz wspomina Warszawę i Stanisława Augusta, uwydatnia przecież bardzo silnie nasze rodzime przywiązanie do wsi „jako matki dobrych myśli“.

Główne obowiązki krytyka jako rzetelnego sędziego (strony formalnej głównie), skreślił Dmochowski według Boileau'a; czerpał też nieco z przestroég Horacyusza; od siebie dodał uwagi o zbyt wielkiej surowości w ocenie, a nadmiernej chęci wytykania błędów.

Sądy Dmochowskiego podane w Sztuce Rymotwórczej o naszych i obcych poetach są bardzo ogólnikowe i dotyczą stylowej i wierszowej przeważnie strony, ale są, bądź co bądź szczegółowsze od sądów Boileau'a o poetach francuskich, a były wypowiedziane jasno i zwięźle“.

Tak się przedstawia literatura o Dmochowskim. Widzimy, że niema w niej ani jednej specjalnej pracy poświęconej krytyce Sztuki Rymotwórczej; że wśród licznych zdań i głosów w tej kwestyi wszystkie, z wyjątkiem Chmielowskiego, nie opierają się na szczegółowszem zbadaniu utworu,

ale zadawalniają się albo przeczytaniem go jednorazowem i ogólnemi uwagami na tem tle, albo przeczytaniem przedmowy i powtarzaniu jej zdań, albo wreszcie powtarzaniem tego, co powiedzieli poprzednicy. Jeden Chmielowski wniknął w rzecz głębiej, wskazał drogę, po której iść należy, ale kilkostronicowy ustęp nie mógł oczywiście wyczerpać wszystkich szczegółów, nie mógł rozwiązać wszystkich pytań, związanych ze Sztuką Rymotwórczą. Ten stan literatury usprawiedliwia aż nadto podjęcie niniejszej pracy, a równocześnie wskazuje częściowo, w jakim kierunku praca iść winna. Czeka nas zestawienie trzech wydań, wykazanie i, o ile można, wytłomaczenie różnic, które między niemi zachodzą; zbadanie stosunku Dmochowskiego do jego wzorów. zbadanie czy nie podlegał innym wpływom; przypatrzenie się jego poglądom literacko-krytycznym na tle ówczesnych teoryi i określenie stanowiska w rozwoju historycznym krytyki polskiej.



ROZDZIAŁ II.

Porównanie trzech wydań „Sztuki Rymotwórczej“.

Poemat Dmochowskiego o Sztuce Rymotwórczej miał dotąd trzy wydania. Pierwsze wydanie wyszło za życia autora p. t.:

SZTUKA RYMOTWÓRCZA

POEMA
WE CZTERECH PIEŚNIACH

Munus et officium, nil scribens ipse docebo:
Unde parentur opes, quid alat formetque poetam:
Quid deceat, quid non: quo virtus, quo ferat error.
Horatius de Arte poetica.

w WARSZAWIE 1788.

w Drukarni J. K. Mci i Rzeczypospolitey
u XX. Scholarum Piarum.

Stron nlb. VIII + 84 + nlb. IV, format mała czwórka, ark. znaczone literami A, B do L. Nazwisko autora znajduje się na końcu wierszowanej przemowy do Króla Stanisława Augusta¹⁾.

¹⁾ Estreicher (Bibliografia Polska, t. XV. Kraków, 1897, str. 253) mówi o dwóch edycjach z roku 1788, jedna o 100, druga o 84 stroni-

Po śmierci Dmochowskiego wyszły dwa wydania dalsze.

Drugie w roku 1820 p. t. „Sztuka Rymotwórcza, poema we czterech pieśniach. Munus. — (etc. motto jak w wydaniu pierwszym). Nakładem Towarzystwa Typograficznego, w Wilnie, w drukarni na ulicy Śto-Jańskiej, Nr. 43, 1820“, stron 132 in 18-o, arkusze znaczone A—D.

Trzecie w r. 1826 w drugim tomie „Pism rozmaitych Franciszka Xawerego Dmochowskiego, Tłómacza Iliady“, Warszawa 1826, str. 297 — 388 i jako osobna z tego wydawnictwa odbitka¹⁾).

Wydanie drugie jest identyczne z pierwszym, jest prostym przedrukiem, dokonanym najprawdopodobniej bez wiedzy rodziny Dmochowskiego. Natomiast między wydaniem trzeciem a pierwszym zachodzą liczne różnice. Dmochowski pod koniec życia zabrał się do przerabiania swojej Sztuki

cach. W bibliotece Ordynacyi hr. Krasieńskich w Warszawie znajdują się obydwa wydania. Różnice są tylko zewnętrzne. Edycja o 100 str. ma format mniejszy, w tytule wyraz „Rymotwórcza“ drukiem ozdobniejszym, po „w Warszawie 1788“ podwójną linijkę, w cytacie z Horacyusza &, przed dedykacją herb Stanisława Augusta, na początku przedmowy, pieśni pierwszej i na końcu ładue winietki, — inne pieśni zakończone ozdobnemi liniami. Odnośniki drukowane kursywą. Wydanie o 84 str. — format małej czwórki, w tytule proste linijki, w cytacie z Horacego wyraz *et* — ozdób żadnych. Przypiski drukowane petitem. W pisowni zachodzą pewne różnice. W wydaniu o 100 str. wyrazy jak: „Dzieła, Scena, Scenie“ mają duże litery, pisownia: „harmonia, historia, mocnym wydaniu, mieysca, geniusz, przyymyycie, niebeśpiecznym, szlubne. Wyd. o 84 str. — litery duże tylko na początku wierszy lub po kropce — ortografia: harmoniia, historyia, mocnem wydaniu, miesca, geniusz, przyymieycie, niebezpiecznym, ślubne“. Zdaje się jednak, że autorowi chodziło tylko, aby jedno wydanie było ozdobne.

¹⁾ Jeżeli wierzyć Wójcickiemu, było wydań więcej. W dziełku p. t. Cmentarz Powązkowski, Warszawa, 1855, t. I, str. 163... pisze on o Sztuce Rymotwórczej—„pierwsze wydanie... wyszło w Warszawie w r. 1788, następnie po kilkakroć wychodziły przedruki, zawsze noszące na tytule tenże sam rok. Ostatnie wydanie ogłosił syn autora F. S. Dmochowski z wielu ważnemi zmianami. które ojciec jego w rękopiśmie zostawił“. Bibliografia zna jednak tylko dwie edycje z r. 1788 i następnie te, które wymieniliśmy.

Rymotwórczej. Wiedział o tem Osiński i wspomniał w swej mowie pochwalnej¹⁾. Mówi o tem i syn Dmochowskiego w przypisku do trzeciego wydania: „Przerobieniem tego dzieła zajmował się był autor w ostatnich miesiącach życia swojego. Zebranie i ułożenie dość licznych poprawek było powodem, że poema to na końcu całego zbioru po różnych pismach prozą umieszczam“²⁾.

Z notatki tej możemy najpierw wyczytać, że syn Dmochowskiego nie miał udziału w wydaniu Wileńskim z roku 1820, bo byłby w takim razie już w tem drugim wydaniu wprowadził zmiany, dokonane przez ojca. Następnie widzimy, że Dmochowski nie wykończył sam ostatecznie nowej redakcyi swego poematu, a zrobił to z jego notatek Fr. Salezy Dmochowski. Nasuwa się stąd wątpliwość, czy Dmochowski—syn nie umieścił własnych także poprawek w nowem wydaniu Sztuki Rymotwórczej.

Ta okoliczność utrudnia nieco nasze zadanie w tej chwili. Mamy bowiem zestawzić z sobą i porównać pierwszą i drugą redakcyę poematu, przypatrzeć się zmianom, i, o ile to możliwe, takowe wytłómaczyć. Otóż niektóre zmiany trzeba może położyć na karb Fr. Sal. Dmochowskiego, nie mamy zaś absolutnie żadnych danych, żeby te właśnie przeróbki oddzielić od przeróbek autora. Musimy tedy tę kwestyę zostawić zupełnie na boku i popełnić pewną nieścisłość, przyjmując wszystkie zmiany, jako pochodzące od Fr. X. Dmochowskiego. Co prawda błąd nie będzie zapewne zbyt wielki,—zmiany, dokonane przez syna, musiały iść w tym samym kierunku i być zupełnie podobnemi do tych, które przedsięwziął ojciec.

Przypatrzmy się teraz owym różnicom pomiędzy pierwszym a trzeciem wydaniem Sztuki Rymotwórczej.

Ogólne wrażenie, jakie zrazu odnosimy przy takim zestawieniu, jest to, że przedewszystkiem są to zmiany sty-

¹⁾ L. c. cf. rozdział I. str. 7.

²⁾ Pisma rozmaite Fr. X. Dmochowskiego, tom II, str. 305—306.

lowe, a więc formalne. I te istotnie są najliczniejsze. Ale obok nich są i inne; nie sięgają może zbyt daleko, ale są w każdym razie charakterystyczne dla Dmochowskiego i dla ewolucyi, jakiej podlegały jego pojęcia krytyczne. Zresztą, choćby to nawet były zmiany wyłącznie stylistyczne, to i one same będą już bardzo ciekawem świadectwem, jak się zmieniły poglądy Dmochowskiego na język i styl poetycki pomiędzy rokiem 1788 a 1808.

Różnice, o których mówimy, dadzą się sprowadzić do kilku zasadniczych typów. Dmochowski albo poprawia styl, wygładza, zamienia wyrazy, które mu się mniej pięknymi wydały, na inne, myśl zostawiając tę samą; albo zmienia styl i modyfikuje myśl; albo zmienia układ dzieła, omawiając pojedyncze rodzaje poetyckie w innym porządku; albo opuszcza pewne myśli i szczegóły; albo nowe myśli i szczegóły dodaje; albo wreszcie myśl i pogląd swój zmienia, dawne zastępując nowemi.

I. Zmiany językowe i stylistyczne.

Liczba ich jest bardzo znaczna; możnaby z pewnemi zastrzeżeniami powiedzieć, że pod tym względem cały poemat został zmieniony. Dla przykładu podajemy pewną ilość najbardziej charakterystycznych.

Wydanie I, str. 1, w. w. 15—18¹⁾).

Próżno ten Rymotwórca na Parnaskie góry
Chce się lekkomyślnemi śmiało puścić pióry,
Któremu niebo darów potrzebnych nie dało,
Ani się mu łaskawą twarzą nie rozśmiało.

Wydanie III, str. 306, w. w. 19—22.

Próżno ten Rymotwórca na parnaskie góry
Chce się bystrolotnemi śmiało puścić pióry,
Którego świętym ogniem nieba nie obdarzą,
Któremu się Feb przychylną nie uśmiechnie twarzą.

¹⁾ Dla uproszczenia będziemy oznaczali wydanie z r. 1788 cyfrą I, wydanie zaś z r. 1826 — III.

I, str. 1, w. 2.

Jakim mu trzeba torem bieżyć do swej mety.

III, str. 305, w. 2.

Jaką drogą iść trzeba do wskazanej mety.

I, str. 1, w. 4.

To ja zamysłam śpiewać...

III, str. 305, w. 4.

Przedsiębiorę opiewać...

I, str. 1, ww. 7—8.

Ty kieruj piórem mojem, ty bądź mi chętnym,
Żebym wdzięk z sztuką słodkiem połączył ogniwem,

III, str. 306, ww. 11—12.

Natchnij mię, niech pod twojej przewodnictwem ręki
Pieśń moję kształci sztuka, sztukę zdobią wdzięki.

I, str. 1, ww. 9—14.

A wy zacne dowcipy, któreście szczęśliwie
Z chwałą swą pracowały na nauki niwie,
Których Naród w chwalebne wieńce uczcił skronie,
Jeżeli za wami krokiem zbyt odważnym gonię
I waszemi kwiatami dzieło moje zdobię,
Przyjmijcie to wyznanie za hołd winny sobie.

III, str. 306, ww. 13—18.

A wy zacne dowcipy, którym zawód świetny
Z niezwykłego wawrzynu dał wieniec szlachetny,
Którym się wiek ten dziwi i potomny będzie,
Jeżeli śmiem was ścigać w zbyt śmiałym zapędzie;
Jeżeli mierzę się z wami w niebezpiecznej próbie,
Przyjmijcie to wyznanie za hołd winny sobie.

I, str. 8, ww. 187—190.

Cóżkolwiek piszesz, chroń się pisać stylem podłym:
Wszystkich stylów piękności szlachetność jest źródłem:
I ów tok skromny, którym Tyrsys wielbi Nice,
Nie z kałuży wytryska, lecz z czystej krynice

III, str. 312, ww. 195—198.

Płaskość stylu największą jest skazą Poety,
Wszelkie bez szlachetności niczym są zalety,
I piosnka wśród wiejskiego śpiewana gaika,
Jest skromna, lecz nie podła, prosta, lecz nie dzika.

I, str. 10, ww. 241—254.

Umiej malować rzeczy strasznie i przyjemnie,
Wesoło i okropnie: bo inaczej we mnie
Czucia sprawić niemożesz. O, jak ten szczęśliwy,
Coraz umie być miły, drugi raz straszliwy!
Jemu sama rzecz wszędzie zdobnych farb dostarczy,
Rażą błyski, latają ćmy, powietrze warczy,
Niebo się okropnemi zasępia całuny,
Lecą jak grad z spiżowych paszcz zgubne pioruny,
Śmierć biała się uwija, a Bellona wściekła,
Tysiące nędznych ofiar posyła do piekła.
Inna rzecz gdy śpiewasz miłej wiosny wczasy,
I pola chleborodne i zielone lasy,
I niewinne igraszki i słodkie uśmiechy
I pocziwych skotarczów kradzione uciechy.

III, str. 314—315, ww. 245—262.

Cokolwiek chcesz opiewać, do twoich obrazów
Dobierać odpowiednich pamiętaj wyrazów.
Gdy matka przy kolebce nuci swej dziecinie,
Tkliwie, cicho, łagodnie każdy wyraz płynie;
Gdy serce namiętności sprzeczny wir porywa,
Niech zagrzmie wiersz, i spada jak rzeka burzliwa;
Gdy się oręż z orężem, mąż się z mężem zetrze,
Niech w wierszu grot świszczący przecina powietrze;
Huczące z paszcz spiżowych powtarzaj nam gromy,
Niech słyszym spadającewarowni ułomy,
I głuchą ciszę śmierci i oręża szczęki,
I odgłosy zwycięzców i ginących jęki,
Wstępujeszli w spokojną rolników zagrodę,
Miej w wierszu ich prostotę, szlachetność, swobodę;
Z nią także nam opiewaj miłej wiosny wczasy,
I pola chleborodne i milczące lasy,
I niewinne igraszki i słodkie uśmiechy,
I pocziwych skotarczów pasterskie uciechy.

I, str. 20, ww. 44—44.

Tych skotopasów pieśni, które same wdzięki
Ulały, w dzień i w nocy niewypuszczaj z ręki.

III, str. 324, ww. 41—42.

Tych skotopasów pieśni, natchnięte przez wdzięki,
Nie trać nigdy z pamięci, niewypuszczaj z ręki.

I, str. 30, w. 277.

W brzydkiej żółci zmaczawszy pióro uszczypliwe

III, str. 334, w. 271.

A pióro uszczypliwe podłą żółcią kazi.

I, str. 50, ww. 432...

Ani babę na stołku zrobionym z trzech deszczek

Nie idzie kłaść z prawymi zarówno proroki.

III, str. 360, w. 608

Ni Pithyi z prawymi umieszczać Proroki.

I, str. 70, ww. 83—84.

Kiedy osierociałe po mężach swych wdowy,

Nielitościwym włosy rwą pazurem z głowy

III, str. 369, w. 86.

Kiedy jęczą po mężach opuszczone wdowy.

Pozatem Dmochowski poprawia wiele wyrazów, które mu się wydawały trywialnymi i niestosownymi w poezyi i zamienia je wyrazami piękniejszymi.

W pierwszym wydaniu wyrazy: „gadał“ (str. 7, w. 172), „brudem, bółkiem“ (str. 15, w. 376), skrzypce (str. 20, w. 46), „dudce“ (str. 19, w. 39), „pyski“ (str. 37, w. 131), „Błazeńskimi“ (str. 37, w. 132), „spektator“ (str. 46, w. 321), „Kołowroty“ (str. 47, w. 333), „w przyprawnym kąsku“ (str. 72, w. 134), „Przyganiacze“ (str. 72, w. 137), „złość z smoczym pyskiem“ (str. 74, w. 191), „bydło“ (str. 77, w. 283),

w wydaniu z r. 1826 zostały zastąpione przez wyrazy: „przemawia“ (str. 312, w. 184), „piaskiem, mułem“ (str. 318, w. 382), „lire“ (str. 324, w. 44), „fletni“ (str. 323, w. 37), „lice“ (str. 352, w. 412), „grube żarty“ (str. 352, w. 413), „słuchacz“ (str. 344, w. 191), „zwroty“ (str. 344, w. 201), „w przyjemnym wierszu“ (str. 371, w. 130), „Krytocy“ (str. 371, w. 132), „obmierzła zawiść“ (str. 373, w. 187), „Owca“ (str. 376, w. 273). Wiersz:

Drugi znowu przeciwnie, że aż ucho boli,

Twardym smykiem na hucznej Marynie¹⁾ rzępoli²⁾,

oraz wyraz „bękart“ w wydaniu z r. 1826 opuszczone.

¹⁾ Kontrabas. ²⁾ Str. 19, w. 28—29.

Zmiany powyższe (jak i wszystkie następne) wynikają z zupełnie naturalnego dążenia do poprawy, do udoskonalenia dzieła. Są one zupełnie zrozumiałe u autora, który sam dawał poetom takie rady:

Pisz ostrożnie rymy:

Nie leń się ich dwadzieścia razy wziąć do limy:
Nie trać serca w robocie, zniknie trudność z pracą.
A nic na opóźnieniu twe dzieła nie tracą,
Czemu dziś nie wydłosasz, nazajutrz dokażesz,
Z czasem przydasz co trzeba, a co nadto zmażesz¹⁾.

Sam też fakt zmiany nie przedstawia dla nas nic szczególnie interesującego. Natomiast bardzo jest interesujący rodzaj tych zmian, kierunek, w którym poszły,—jest on bowiem ilustracją tego, co się równocześnie odbywało w całej poezji polskiej, i jest przyczynkiem do nieopracowanych jeszcze dziejów polskiego języka i stylu poetyckiego.

W języku poetów w drugiej połowie wieku XVIII można odróżnić jakby dwa obozy. Jeden używa w swych pismach często wyrazów jędrnych, dosadnych, branych z ust ludu, drugi unika słów coby mogły się wydać pospolitemi, stara się pisać językiem pieszczonym i wymuskany.

Są to, możnaby do pewnego stopnia powiedzieć, polscy „precieuses“ i do nich należy zaliczyć Książną, Karpińskiego. Do pierwszego zaś obozu należą pisarze: jak Naruszewicz, Piotrowski, Trembecki, Zabłocki, po części i Krasicki. Ich język jakby jeszcze nieco zachwyił z sarmatyzmu epoki poprzedzającej. Kształci się wprawdzie na francuszczyźnie i łacinie, ubożeje w porównaniu z wiekiem siedemnastym na przykład, ale jeszcze w tej pierwszej epoce literatury Stanisławowskiej nie jest tak sztuczny i tak skrupowany, jak później. Ci pisarze, starając się o poprawność, a jak Krasicki i Trembecki także o elegancję i wytworność języka, nie boją się jednakże wyrazu silnego, prostego, nie

¹⁾ Sztuka Rymotwórcza, str. 15, ww. 377—382 (cytaty zawsze według wydania pierwszego).

gardzą archaizmem albo prowincjonalizmem. Można by powiedzieć, że to są natury silniejsze, zdrowsze, aniżeli późniejsi, i to się odbiło także w ich języku. Przyczynił się zaś do tej prostoty języka i ten fakt, że ci pisarze znali dobrze i studiowali dawną literaturę polską, zwłaszcza stulecia szesnastego. Otóż Dmochowski, wiekiem od tamtych młodszy, usposobieniem swoim, temperamentem, kierunkiem wykształcenia najzupełniej do tej grupy należy (przynajmniej w epoce pisania *Sztuki Rymotwórczej*); tak samo też jak tamci, studiował pilnie dawnych pisarzy polskich. To się odbiło na języku *Sztuki Rymotwórczej* i na jej stylu, przypominającym żywo może nie Krasickiego lub Trembeckiego (bo Dmochowski był od nich talentem znacznie niższy), ale Naruszewicza. Naruszewicza Dmochowski ceni bardzo wysoko i nieraz go w *Sztuce* wspomina: obok Krasickiego stawia go na czele ówczesnych poetów — obu zaś daje miejsce tuż obok Kochanowskiego¹⁾; chwali pierwszą sielankę Naruszewicza, jako utwór, w którym „obraz szczęśliwości życia pasterskiego przedziwnie pięknie jest wydany“²⁾, chwali wogóle jego sielanki³⁾; wspomina „wyborną“ odę Naruszewicza, napisaną z powodu mowy Stanisława Augusta⁴⁾; poświęca jego satyrom kilkanaście wierszy⁵⁾. Uwielbiając tak Naruszewicza, Dmochowski do pewnego stopnia jakby ulegał jego wpływowi w swoim języku, i za jego przykładem nie bał się wprowadzać do swego poematu wyrazów brzmiących niezbyt wytwornie.

Przytaczamy tu kilka przykładów ze satyr Naruszewicza dla pokazania, jaka istnieje pod tym względem analogia między obydwoma pisarzami:

„Bierz stąd prostą naukę, a pomów z kowalem
By ci gębę łokciowym zagwozdił bratnałem⁶⁾...“

¹⁾ *Sztuka Rymotwórcza*, str. 12.

²⁾ *Tamże*, str. 18.

³⁾ *Tamże*, str. 21.

⁴⁾ *Tamże*, str. 24.

⁵⁾ *Tamże*, str. 29—30.

⁶⁾ *Dzieła Ad. St. Naruszewicza*, tom III, w Warszawie, 1788, str. 100.

W tej płóchej świerzbącego drużynie języka:
Cieszcie się baby; pierwsze was krzesło potyka...¹⁾
Patrzac na wielomówność waszego ozora...²⁾
Który wyśmiardle babsko bierze dla intraty...³⁾
Sto pługów na jednego pasibrzucha ryje...⁴⁾
Co na hipotenuzę wielki pysk otworzy...⁵⁾
Z dziewczką by się gził tylko, a warcholił z babą...⁶⁾
Aby tylko brzuch tuczył, a niecnoty płodził⁷⁾...

Nic dziwnego więc, że Dmochowski, poparty powagą Naruszewicza, mówi w swym poemacie o „pysku“, „bydle“, „babie“, „bękarcie“ i t. p.

Wnet jednak ten język ulega zmianie. Już u Krasińskiego jest on wygładzony; „nadzwyczajną polerownością się odznacza, wystrzega się słów, coby w Warszawie już niekursowały“⁸⁾. To gładzenie, polerowanie języka literackiego potęguje się coraz więcej i już pod koniec wieku XVIII jest on inny, aniżeli około r. 1780; z czasem zaś, w epoce pseudoklasycznej, dojdzie ten stan do szczytu. Trafnie określa to Brückner: „pseudoklasyczna literatura dobrego tonu i smaku utrzymywała go (język) w zakłętym kole, dobrem dla języka martwego, dla łaciny lub starogreckizny, nie odżywiających się świeżymi sokami, skazanych na zasuszenie; wystrzegano się wszelkich prowincjonalizmów; zwięzono słownik do tyłu a tyłu słów; innych pod karzącym smaku każdy się wystrzegał. Był to język zakrawający na coś kosmopolitycznego, pozbawiony własnej siły, wyrazistości; przykład łaciny, ocerklowanej Cyceionem, jak francu-

¹⁾ Tamże, str. 102.

²⁾ Tamże, str. 103.

³⁾ Tamże, str. 123.

⁴⁾ Tamże, str. 143.

⁵⁾ Tamże, str. 143.

⁶⁾ Tamże, str. 164.

⁷⁾ Tamże, str. 119, — por. Chrzanowski, O satyrach Naruszewicza (pamiętnik literacki 1902, str. 239—240).

⁸⁾ Aleksander Brückner, Dzieje języka polskiego (Nauka i Sztuka, tom III). Lwów, 1906, str. 156.

szczyzna akademią, pociągał magnetycznie; jak Horacy i Boalo panowali nad kodeksem estetycznym, w podobne kajdany zakuwano i język. Przy każdym słowie i zwrocie pytano, nie, czy to zrozumieją, odczytując, lecz czy to poprawnie, czy pisał tak Trembecki i Krasicki, a raczej czy pisze tak Osiński i Koźmian?¹⁾

Przypatrzwszy się uważniej tej ewolucyi, spostrzegamy, że odbywa się ona w dwóch kierunkach. Po pierwsze: pisarze wystrzegają się wyrazów prostych, szorstkich, pospolitych i brzmiących niewytwornie²⁾. Powtóre: szukają wyrazów możliwie najgustowniejszych i układają je w zwroty wyszukane, mało naturalne. Te dwie kategorie spotykamy i u Dmochowskiego. Wyrazów „bękart“, „bydło“, „pysk“ niema w trzeciem wydaniu; zamiast „pyski“ znajdziemy tu „lice“, „baba“ będzie określona słowem „Pitya“, zamiast „duda“ czytamy teraz „fletni“, skrzypce zastąpi więcej gustowna „lira“ i t. d. Charakterystyczne są pod tym względem całe zwroty. Tak np. zdanie:

A wy zacne dowcipy, któreście szczęśliwie
Z chwałą swą pracowały na nauki niwie,
Których Naród w chwalebne wieńce uczcił skronie³⁾

w wydaniu trzeciem brzmi daleko sztuczniej, bardziej jest wyszukane, więcej retoryczne:

A wy zacne dowcipy, którym *zawód świetny*
Z niezwiędłego mawrzynu dał wieniec *szlachetny*⁴⁾.

Albo ów przytoczony powyżej ustęp (wyd. I, str. 10, w. 241—254) o malowaniu każdej rzeczy odpowiedniami jej farbami; w obu redakcyach retoryczny; ale w pierwszej re-

¹⁾ L. c. str. 159—160.

²⁾ Stąd pochodzi także usuwanie archaizmów. Interesującym pod tym względem przykładem jest przerobienie psalterza Kochanowskiego przez Karpińskiego (p. Piotr Kwoczyński, psalterz Karpińskiego i jego stosunek do psalterza Kochanowskiego, Lublin, 1907, str. 112—116; por. cytowaną tamże, str. 116, oipnię Szymanowskiego o archaizmach).

³⁾ Sztuka Rymotwórcza, I, str. 1, ww. 9—11.

⁴⁾ Tamże, wyd. III, str. 306, ww. 13—14.

toryka jest jeszcze starą, przypomina nader żywo Naruszewicza, w drugiej jest więcej wyszukaną, więcej ozdobną i całym swoim charakterem przypomina już epokę klasycyzmu Warszawskiego. Ta zmiana była wynikiem dążności dorównania stylowi i językowi klasyków francuskich, których uważano za wzorowych ¹⁾).

Interesującym przykładem na to, jak zmieniał się po roku 1788 pogląd Dmochowskiego na styl, są jego recenzje o nowo-wychodzących książkach, drukowane w Nowym Pamiętniku Warszawskim. Tak np. oceniając wyżej wspomniany przekład „Ifigenii w Aulidzie“, Dmochowski takie robi uwagi o wyrażeniach i o stylu: „twe pragną ządania“ — zupełnie złe wyrażenie, „zwycięzania“ — płaski wyraz, „zdybanie“ — Bardziej spotkanie: wyraz zdybanie i nieszlachetny i w tem miejscu niewłaściwy, „niesmak“ — słaby wyraz, *Amant* wyraz w tragedyi nie ślachetny, „z zawiścią w swej powadze stoi“ — myśl płasko wydana, „przez usta trwożliwsze gadano“ — jakie wyrażenie! jaki styl!, „które *scedzać* macie“ — wyraz niedobry, „Dzielności tu trzeba, a nie *gadaniny*“ — gadanina nie powinna mieć miejsca w tragedyi, ale mowa ślachetna“ ²⁾).

Toż samo przy ocenie przekładu tragedyi „Fenelon, czyli zakonnice kambrezyjskie“. Ogólnie gani, że „styl poziomy, sposoby wyrażenia płaskie...; pomiędzy wyraże-

¹⁾ Oceniając w Nowym Pamiętniku Warszawskim r. 1802 w № 22, str. 101, przekład „Ifigenii w Aulidzie Rassyna przez Adama Rzysszewskiego, Dmochowski powiada: „przekład Ifigenii Rassyna byłby szacownym języka polskiego przybytkiem, gdyby tłumacz oddał ją w mowie ojczyściej tak *pięknym* wierszem, tak *ślachetnym* stylem, jakim jest napisana w oryginalnym języku. Lecz ten przymiot nie jest pospolity... Im zaś który poeta doskonalej pisał w swoim języku, tem większa jest trudność w przelaniu go na obcą mowę. Taki jest z łacinników Wirgiliusz i Horacyusz, z Francuzów Boileau i Wolter, a szczególnie Rassyn... Z tego (Rassyna) *najdoskonalszego* co do sztuki stylu w poezyi francuskiej pisarsza“...

²⁾ P. Nowy pamiętnik Warszawski, r. 1802, № 22 (Październik), str. 104--106, w adnotacyach.

niami: „przysięgam ci Boże“ — jak słabo i nisko oddana myśl autora!, „gdy mi do twego serca dozwoliłaś prawa“ — niewiernie i prozaicznie, — „schronieniem i ojczyzną ta jest dla mnie *Krata*“ — *Krata* może być schronieniem, ale nie ojczyzną, „jak tyłkom skończył *szkoły*“ — Taki wyraz niezgodny wcale ze stylem trajedyi, a w tem miejscu nawet śmiesznie się wydaje, „wyklęte“ — wyraz nieprzyzwoity“¹⁾).

II. Zmiany stylistyczne połączone z pewną modyfikacją myśli.

Dmochowski, poprawiając styl tu i owdzie, myśl równocześnie nieco zmienia — uogólnia naprzykład, podkreśla silniej pewien moment i t. p.

Np.

I, str. 7, ww. 171—172.

Jeżeli chcesz otrzymać powszechności względy
Staraj się, byś nie gadał jednym tonem wszędy.

III, str. 312, w. 183—184.

Kto pragnie spodziewanym ucieszyć się plonem,
Niech zawsze jednostajnym nie przemawia tonem.

I, str. 32, w. 9.

Tak dla naszej zabawy Trajedyja smutna

III, str. 336, w. 11.

Tak sztuka Melpomeny posępna i tkliwa.

Widzimy, jak tu „trajedyja“ zastąpioną została przez więcej klasyczne określenie „sztuka Melpomeny“ — zamiast „smutna“ znajdujemy teraz wyrazy więcej wyszukane, a równocześnie rozszerzające pojęcie dawne, a więc „posępna i tkliwa“.

I, str. 42, ww. 221—2.

A dla króla mądrego i narodu sławy,
Nowe dziwy utworzy, na widok Warszawy.

¹⁾ Tamże, r. 1803, № 28 (Kwiesień), str. 117—119.

III, str. 356, ww. 502—503.

Niech dawną chwałę przodków na scenę wywodzi,
I świętą miłość kraju, krzepi w sercach młodzi.

I, str. 32, w. 22.

I chlubne zyskać całej poklaski Warszawy.

III, str. 337, w. 26.

I przez oklaski widzów piękną zyskać sławę.

Zbyt lokalne wyrażenie wydania pierwszego musiało w r. 1808 uleść zmianie (por. niżej o Gröllu, Bacciarellim, Lebrunie) już Warszawa nie jest jedynym miastem polskim, w którym literatura się rozwija i mamy wtedy więcej teatrów publicznych (Wilno, Lwów).

I, str. 37, w. 134.

On (Eschil) wymyślił na twarzy maski dla ozdoby.

III, str. 352, w. 415.

On przyzwoitszym strojem aktorów ozdobił.

I, str. 8, ww. 180—182.

Szczęśliwy ten! co w wierszach rozmaitym tokiem
Raz będzie delikatnym, drugi raz głębokim!
Słodycz łączy z powagą, żart z ostrzem, gdzie trzeba.

III, str. 312, ww. 189—191. szczegółowiej:

Szczęśliwy ten, co w rytmie do wszystkiego zdatnym,
Umie być wzniosłym, prostym, zręcznym, delikatnym,
Słodycz łączy z powagą, wdzięk z mocą jak trzeba

I, str. 15, ww. 371—372.

Ten co się wprzód przy końcu znajdzie niż w początku,
Nie tak wielki ma dowcip, jak mało rozsądku.

III, str. 318, ww. 377—378 wyraźniej:

Kto bez spoczynku dzieło wydaje po dziele
Nie tak bystry ma dowcip jak smaku niewiele.

I, str. 30, ww. 285—286. (Gdy autor wymienia nazwisko w satyrze)

...Choć piszesz wiersz gładki,
Za takową swawolę musisz pójść do klatki.

III, str. 334, ww. 279—280.

...Choć przy gładkim rymie
Wiersz ten zyska paszkwilu ohydzone imie.

Ta kategoria zmian jest może najmniej ważną ze wszystkich. Nie przynosi bowiem więcej charakterystycznych przykładów dla zmiany stylu, jak kategoria pierwsza, modyfikacje myśli zaś są tak nieznaczące, że istoty rzeczy zupełnie nie dotyczą. Dla dokładności musieliśmy się i nimi zająć.

III. Zmiany w układzie poematu.

W pierwszym wydaniu *Sztuki Rymotwórczej* Dmochowski trzyma się wogóle ściśle swego pierwowzoru: *Sztuki Rymotwórczej* Boileau'a (zob. o tem szczegółowiej w rozdz. IV). Zachowuje więc w zasadzie jego układ i porządek myśli. Ponieważ zaś ten układ nie zawsze jest bez zarzutu — np. grupa myśli, należących do siebie nieraz, jest przerywana myślą inną, — przeto i u Dmochowskiego w pierwszym wydaniu poematu tę wadę spotykamy, spotęgowaną jeszcze tem, że Dmochowski i swoje myśli dodaje do myśli Boileau'a. Wydanie trzecie przywraca porządek logiczniejszy, bardziej naturalny i lepszy.

W pieśni trzeciej np. wyd. I na str. 34 — Dmochowski po zasadzie trzech jedności mówi o prawdopodobieństwie i o cudowności w dramacie, a dopiero potem wraca do powyższej myśli i rozwija swój pogląd o zachowywaniu jedności miejsca. W wydaniu III str. 338 usuwa to przegrodzenie i podaje bezpośrednio po sobie całą teorię o jednościach.

Podobnie, idąc za Boileau, wyd. I, str. 36 i nast. podaje historię dramatu, a przedtem i potem rozwija teorię co do akcji, rozwoju dramatu, prawdopodobieństwa, charakteru osób wystawianych i t. d. W wydaniu zaś III (około str. 351) podaje naprzód całą teorię sztuki dramatycznej, a potem przechodzi do jej historii.

Pieśń trzecia obu poematów francuskiego i polskiego, poświęcona jest „wielkim“ rodzajom poetyckim: dramatowi i epopei. Boileau, wychodząc z założenia, że komedia jest

czemś niższem, pośledniejszym, z drugiej zaś strony ulegając pogładowi o wielkiem podobieństwie tragedyi i epopei, omawia temat w porządku: tragedia, epos, komedia. Za jego przykładem postępuje Dmochowski w wydaniu I (p. str. 31 i ns.),—w trzeciem jednak (str. 344 i ns.) przywraca porządek jedynie logiczny, komedję omawiając przy tragedyi, potem dopiero epopeję.

IV. Opuszczenia

są wcale obfite, a ich przyczyny są najrozmaitsze. Tak np. opuszcza Dmochowski w trzeciem wydaniu te wiersze z wydania pierwszego, w których mowa o miłości:

„Ten słodkim rymem ognie miłości opiera,
Ten ostrym Epigrammem wskroś serce przeszywa ¹⁾

Ale niechaj nas miłość tak bardzo nie pali
Bośmy się już w tym wieku nadto rozkochali ²⁾

Wydawało się widocznie Dmochowskiemu niestosownem by w poemacie, który ma za cel nauczanie i to nauczanie młodzieży ³⁾ i który taki nacisk kładzie na stronę moralną poezyi ⁴⁾ znajdowały się myśli, mogące wywołać w umysłach młodzieńczych dalsze a niepożądane refleksye.

¹⁾ P. I, str. 2, w. 15—16.

²⁾ P. II, str. 26, w. 153—155.

³⁾ „To ja zamyślam śpiewać dla światła młodzieży (P. I, str. 1, w. 4)

„Jeżeli znając co dobre sam zrobić nie mogę,
Przynajmniej, że *młodzieży* chciałem wskazać drogę“
(Tamże p. IV, str. 84, w. 465—466).

⁴⁾ „Lecz zdrową da naukę i młodym i starym,
Co pierwszym ma być zawsze poety zamiarem
(pieśń III, str. 67, w. w. 823—824)
Sama cnota jest piękna, sama prawda miła,
I ta będzie najlepiej nas książka bawiła,
Którą tysiącem bajek cny pisarz bogaci,
A cnotę z prawdą w żywej maluje postaci
(pieśń IV, str. 83, w. w. 445—448).

To jest prawo poetów sztuki nieodmierne
W przyprawnym kasku dawać nauki zbawienne
(pieśń IV, str. 72, w. w. 133—134).

Wiele myśli i zdań Dmochowski opuszcza, bo zmienił o nich zdanie, lub czas porobił zmiany i inne stosunki nastąpiły.

Tak opuszcza:

I, str. 34, w. 57—58

By w jednym dniu, na jednym miejscu koniec wzięła (tra-
A spektator zupełnie kontent wyszedł z dzieła. [gedya)

Str. 40, w. 191—192 o odprawie posłów greckich

Same w nich są rozmowy, niemasz zawikłania
Rzeczy, nie masz trudności, nie masz rozwiązania.

Opuszcza przypisek, zaczynający się od słów: „Metastazyusz najprzedniejszy autor dramatyki włoskiej”; kończący: „Wolter obudwu godny następca“.

W wydaniu trzeciem niektóre myśli z tego przypisku weszły do tekstu (o dramaturgach francuskich), choć nieco skrócone. Natomiast bez śladu zniknęły dwie uwagi: „o Metastazyuszu (w wydaniu III zamiast Metastasia Dmochowski kładzie Alfierego między najznakomitszymi tragikami) i charakterystyczna dla r. 1788 uwaga o Szekspirze: „Szykspir poeta tragiczny angielski, w którego dziełach przy najwyższych myślach i najmocniejszych wyrazach obok podłe błaznowania idą. Anglicy go bardzo szacują“.

Str. 65, w. 780 i ns. o charakterach przeciwnych:

Nie muś się, żeby były na scenie przeciwne
Osoby w charakterach. Prawda, że stąd dziwne
Zdają się płynąć skutki, gdy chytróść z prostotą,
Płocność ze statkiem, zbrodnią razem stawiasz z cnotą:
Ale to bez wątpienia pewny przymus znaczy,
A nawet sam żak szkolny, gdy gniewną obaczy
Na scenie twej osobę; będzie zimna rzecz
I całego obrotu twej sztuki dociecze.
Różne zawsze bywają w ludziach charaktery,
Ale przeciwne rzadko. A więc kiedy szczerzy
Obraz chcesz obyczajów wystawić człowieka,
Unikaj tej mniemanej korzyści zdaleka.

Str. 12, w. 286: Pochwała Potockiego opuszczona:

I tłumacz Argenidy Potocki wspaniał.

Również pochwała tłumaczeń epopei na język polski, nawet tych, co w owym czasie nie wyszły jeszcze, a znane były Dmochowskiemu z rękopisów.

Str. 58—59, ww. 609—614.

Już ojciec ten poetów (Homer) polskie suknie wwleka;
Już wspaniał Wirgili Sarmatą od wieka,
Już Tass lepiej niż w włoskim wygląda w tym stroju,
Już i Milton mieć będzie suknie tegoż kroju,
Już w słowiańskim ubiorze chodzi Henryada,
Tylko czemu tak długo w ukryciu być rada?

Opuszczony dopisek: „Pomiędzy Bohatyrskiego wiersza poematami najprzedniejsze są: Iliada i Odyssea Homera, Eneida Wirgiliusza, Jeruzalem Wyzwolona Tassa, Raj utracony Milтона i Henryada Woltera. JX. Nagurczewski pracuje nad przekładaniem Homera; Wirgiliusza mamy od dwóch wieków przez Andrzeja Kochanowskiego; Tassa wybornie przetłómaczył Piotr Kochanowski; Henryadę P. Chomentowski ma już gotową, tylko niech jej dłużej publiczności ukrywać nie raczy. Ja dobrem przyjęciem Sądu Ostatecznego ośmielony odważyłem się na tłumaczenie Milтона“.

Na str. 41 opuszczone w. w. 201—202.

Przebrał kilku tragedów dobry Epifani
Lecz na widok publiczny nie byli stawiani

z dopiskiem: „oprócz wielu tłumaczeń i innych dzieł winniśmy pracowitemu pióru I. E. Minasowicza przełożenie kilku tragedyi francuskich“.

Niektóre wiersze Dmochowski opuszcza, bo stosunki się zmieniły:

I, str. 8, w. w. 185—186.

Na jego dziełach nigdy Gröll kosztu nie straci,
Tysiąc mu czytelników chętnie je zapłaci¹⁾.

¹⁾ Zasłużona dla rozwoju literatury polskiej firma Gröll przestała istnieć r. 1798, zob. Pawiński, Michał Gröll, Obrazek na tle epoki Stanisławowskiej. Kraków, 1896, str. 79.

Str. 59, ww. 630—631 mówiąc o nagrodzie poety:

Pięknym go Bakciorelli pędzłem przyozdobi
Lebrun go wyrznie dłótem na miedzi lub stali¹⁾.

Z powodu trywialności opuszcza:

Str. 19, ww. 29—30.

Drugi znowu przeciwnie, że aż ucho boli
Twardym smykem na hucznej Marynie rzępoli.

Pozatem opuszcza jeszcze wiele wierszy i dopisków,
które albo uważa za zbyt prozaiczne, albo są one tylko rozwinię-
ciem myśli poprzedniej.

Naprzykład:

Str. 4, ww. 81—82.

Wichry wałą odwieczne dęby wraz z mdłym chróstem,
Co wspaniale wprzód stało, to leży pomostem.

Str. 6, ww. 119—120.

Same nawet okrasy, jeżeli nie zdobią,
Jeżeli nie są potrzebne, gorsze dzieło robią.

Str. 16, w. 395,

Pospolicie się sobie niewiadomość dziwi.

Str. 11, ww. 264—268.

Tej (Bogarodziecy) podobnych krakowskie dość mieszczą kan-
Nieznał przyzwoitego porządku wiersz stary: [tyczki.
Były składy bez liczby, bez rymów, bez miary.
Tak opiewając, że się Chrystus w podłemu mieście
Narodził, zakończył, że przyszedł w ubóstwie.

Opuszcza przypiski:

Str. 31, dop. a.

„Co w naturze zdaje się nam być okropne, to w naślą-
dowaniu jest miłe. *Arystoteles w poetyce*“.

Str. 35, dop. d.

„W wybornej trajedyi Kornela pod napisem Cynna,
jako też drugiej Rzym Ocalony Woltera to najbardziej

¹⁾ Oba powyższe ustępy były zbyt przywiązane do czasu (pierwsza
połowa panowania Stanisława Augusta) i do miejsca (Warszawa), w r. 1808
brzmiały już dziwnie.

i spektatorów i czytelników razi, że Cynna o zgubie Augusta, a Katyliną o zniszczeniu Rzeczypospolitej tam się narażda, gdzie się dopiero cesarz ze swymi dworzanami, a konsul z senatorami znajdował“.

Myśl w wyd. I rozwinęłą szerzej, w wyd. III skraca, opuszczając rozwinięcie:

Str. 42, ww. 237—242.

Tego pycha nadyma, tym porywczosć władą,
Ten wszystko oślepi czyni, tym kieruje rada,
Wszystko to mieć wysokie Trajedyą żąda,
A wtenczas najwspanialej na scenie wygląda,
Gdy przez moc namiętności i wysokie zdania:
Porywa serca ludzkie, umysły nakłania.

Str. 4, ww. 89—92.

Ptaki, które siedziały cicho pod noc ciemną,
Żądany dzień witają, pieśń nócą przyjemną:
Idą w pola rolnicy, ciągną w jarzmo woły
Ci orzą, tamci zwożą snopy do stodoły

Str. 8, ww. 177—178.

Mało ten pisarz znaczy przed światem uczonym,
Który jednakim tylko umie śpiewać tonem.

Str. 35, ww. 79—84.

Lecz są przypadki, które sztuka gładko
Uszom powie, a oczom wystawia je rzadko.
Niechaj się nigdy teatr krwią ludzką nie broczy,
Nie mogą cierpieć tego delikatne oczy:
Kiedy widzę przyczyny wielkie do niechęci,
Wniosę, na co się ludzie odważą zawzięci.

I, str. 78, ww. 237—254.

III, str. 374—375, w. 231—238 znacznie skrócony obraz.

Opuszczone zakończenie, które jest również, tylko rozwinięciem myśli poprzedzającej.

Str. 84, ww. 467—470.

Oby choć taką korzyść to pismo przyniosło,
Ażeby się przydatną stało innym osłą;
Która chociaż nie sama rozkroić nie może,
Ostrzejsze jednak robi do krajania noże.

Podać przyczyny wszystkich powyższych opuszczeń niepodobna. Niejednokrotnie zgoła nie rozumiemy powodu, dla którego Dmochowski ten lub ów ustęp, wiersz, myśl w trzecim wydaniu opuścił. Najogólniej rzecz uważając, nie wchodząc w szczegóły, możnaby dostrzec trzech przyczyn. Pierwszą, to różnica czasu między wydaniem pierwszym a trzecim, skąd takie wzmianki np. o Gröllu, o Bacciorellim należały w r. 1808 do przeszłości, i z nowego wydania musiały zniknąć. Przyczyną drugą było dążenie do ogłady stylu, do wydoskonalenia formy zewnętrznej poematu; opuszczenia, dokonane pod tym wpływem, można tedy zaliczyć do pierwszej kategorii zmian, o której była mowa poprzednio, do zmian stylistycznych. Wreszcie przyczyna trzecia: zmiana zapatrywań literackich Dmochowskiego. Argenida Potockiego Wacława widocznie w r. 1788 podobała mu się bardzo, skoro bierze z niej przykład stylu poetyckiego¹⁾ i skoro poetę zowie „wspaniałym Potockim“²⁾, z czasem sąd Dmochowskiego się zmienił — w trzecim wydaniu Potocki nie jest wcale wymieniony w przeglądzie historycznym poezji polskiej, niema też przykładu wziętego z jego poematu. Tego rodzaju opuszczenia łączą się znowu z szóstą, według naszego grupowania, ostatnią kategorią zmian, różniących dwie redakcje Sztuki Rymotwórczej, tam też o nich będzie mowa.

V. Dodatki i uzupełnienia

nie są liczne, ale są charakterystyczne. Ich przyczyną jest albo powstanie nowej myśli, nowej idei literacko-krytycznej w umyśle Dmochowskiego, albo pewna modyfikacya (rozszerzenie, uzupełnienie) myśli dawniejszej. Tym sposo-

¹⁾ I wyd., str. 13, w. 312—313.

U niego *kutym rylcem Kloto nie wyskrobie*
Łask świadczonych pamięci (zwrot Potockiego).

²⁾ Tamże, str. 12, w. 286.

I łómacz Argenidy Potocki wspaniały.

bem łączą się one ściśle—podobnie jak niektóre opuszczenia z szóstą grupą zmian, ze zmianą poglądów wogóle. Dodaje tedy Dmochowski autorów, o których nie było mowy w wydaniu pierwszym; określa bliżej znaczenie — „gustu“; dodaje ustęp, poświęcony myśli, że poeta winien pracować sam bez cudzej pomocy; dodaje kilka wierszy tłumaczących upadek sztuki dramatycznej w Rzymie.

W wyd. I, str. 39, ww. 169—174 znajdujemy ustęp:

Wstał teatr, gdy błysnęła jasność nauk szczyra,
Włochy Metastazego, Anglia Szykspira,
Francya Moliera, Kornela, Rassyna
I Woltera wydała, Już nowy zaczyna
K sobie szalę wiek chylić, ale do tej chwały
Nie przyszedł, aż z dawnymi poszedł w przegon śmiały.

Jakże inaczej wygląda odpowiedni ustęp w wydaniu III, str. 353—354, ww. 452—459:

Razem z powrotem światła teatr się podźwignął:
Kornel, Rassyn i Wolter Helenów doścignął.
Nikt lepiej nad Moliera ludzkich wad nie schwyci;
Anglia sprawiedliwie Szekspirem się szczyci;
Alfieri, przejęty duchem Rzymian dawnych,
Wslawił Włochów i stanął przy tych mistrzach sławnych,
A zdala zostawiwszy współziomków za sobą,
Stał się Szyller i Goethe Germanów ozdobą.

Zjawili się Schiller i Goethe, o których w wyd. pierwszym głucho milczenie. Zamiast Metastazia-Alfieri jest teraz najwybitniejszym przedstawicielem sztuki dramatycznej włoskiej. Suche wymienienie dramaturgów francuzkich ustąpiło miejsca ich charakterystyce. Widzimy na tym przykładzie modyfikacye, jakim uległy pojęcia literackie Dmochowskiego.

Podobne rozszerzenie znajdujemy w pieśni czwartej, w ustępie, który mówi o tłumaczeniach dzieł poetyckich. W wydaniu pierwszym str. 77, ww. 273—282, myśl ta nie jest poparta imionami -- w wyd. trzecim Dmochowski dodaje str. 376, ww. 269—272:

Nie mogąc iść w Homera, idź w Warona ślady,
Ale nie psuj Milтона, Popa, Luzyady
I tkliwe dzieło twardym przerabiając rymem
Dla czułego Gessnera nie chciej być Kaimem.

Dodaje wreszcie Dmochowski i Przybylskiego Jacka,
wyd. III, str. 318, ww. 371—372, jako przykład odstraszający:

Cóż zyskał prócz śmieszności ten autor dziwacki,
Co więcej sam napisał, niż przeczytał Czacki?

I w przypisku wymienia nazwisko niefortunnego autora, nad którym niegdyś się znęcał w „Zakusie nad zaciekami Wszechnicy Krakowskiej“ i którego smagał „Urywkiem bicia kręconego w Krakowie“.

W wydaniu pierwszym Dmochowski rozpoczyna poemat od inwokacji do gustu str. 1, ww. 5—8.

Guście! sędzio dzieł ludzkich! darze Niebios drogi!
Bez którego, w ozdoby sam dowcip ubogi!
Ty kierój piórem mojem, ty bądź mi chętlwym.
Żebym wdzięk z sztuką słodkiem połączył ogniwm.

Ta inwokacya rozszerza się w wydaniu trzeciem, str. 306, ww. 5—12; autor uzasadnia nieco szczegółowiej konieczność gustu i jego znaczenia w poezyi:

Guście! dzieł pięknych sędzio! darze niebios drogi!
Bez którego, w ozdoby sam dowcip ubogi!
Gdyż jeźli piórem twoje nie kieruje technienie,
Twarde będzie najwyższe geniuszu pienię;
I komu twa skazówka toru nie oznacza,
Ten w biegu z prawej ścieżki nieustannie zbacza:
Natchnij mię, niech pod twojej przewodnictwem ręki,
Pieśń moją kształci sztuka, sztukę zdobią wdzięki.

W wydaniu trzeciem str. 319—320, ww. 396—422 znajdujemy ustęp, nie istniejący w wydaniu pierwszym, rozprowadzający myśl, że poeta sam winien pracować nad swem dziełem:

Pracuj sam: szuler z drugim więcej wygra w karty,
Bagnet silniejszy bliskim bagnetem podparty,
Ale w sztuce pisania inaczej się dzieje;
Niechaj zawsze poetę własny zapał grzeje:

Gdzie największych dowcipów dwa lub trzy zasiędzie,
Zrobią rzecz piękną, ale jedności nie będzie.
Nigdy wielcy mistrzowie swych prac nie łączyli:
Horacyusz sam pisał, sam pisał Wirgili,
Pop sam kreślił człowieka, Jung sam składał Nocy,
Rasyn, Wolter pisali bez cudzej pomocy,
Naruszewicz w swych szumnych odach sam się wzmagął,
Trembecki Krasickiemu satyr niepomagał,
Nawet żadnej pomocy nigdy nie użycza,
Marewicz Bielawskiemu, ten dla Marewicza.
Trudno zgadnąć, jak robią tacy towarzysze,
Czy co jeden wymyśli, to drugi napisze;
Czyli też w tem ich rzadka ukrywa się sztuka,
Że tamten da rym jeden, ten drugiego szuka;
Czyli ci Apolina ubodzy synowie
Oba się na wiersz jeden składają po słowie.
Prawy talent ma swoje znamiona osobne,
Głupstwo tylko jest zawsze do siebie podobne,
Jemu zostaw te spółki, niech nikczemne płąz
Kleją myśli zbyt różne, niezgodne obrazy,
Ty sam śpiesz w twoim biegu, twój duch cię poniesie,
I szczęśliwie postawi na wytkniętym kresie.

W tymże wydaniu Dmochowski objaśnia dlaczego sztuka dramatyczna w Rzymie tak upadła, str. 353, ww. 430—434:

Przeszedłszy z ciągłych bojów w jarzmo i zepsucie,
Postradał lud ten wyższej piękności uczucie,
Patrząc na nędzę ludzką obojętnem okiem,
Wolał był walk szermierzy bawić się widokiem.

VI. Zmiana poglądów.

Oprócz tych zmian, któreśmy zanotowali w dwóch poprzednich grupach, opuszczeń i dodatków lub rozszerzeń, wywołanych ewolucją literackich poglądów Dmochowskiego, należy tutaj zwłaszcza ustęp rozpatrujący zasadę trzech jedności.

W wydaniu pierwszym Sztuki Rymotwórczej Dmochowski żąda od dramaturga zachowania trzech jedności: str. 34, ww. 55—58.

Lecz my, którzy rozumu słuchamy nauki,
Całą rzecz podeiągamy do prawideł sztuki:
By w jednym dniu, na jednym miejscu koniec wzięła,
A spektator zupełnie kontent wyszedł z dzieła.

Wiersze powyższe są przekładem odpowiedniego miejsca w *Art poetique* Boileau'a, str. 28, w. w. 43—46.

Mais nous, que la raison á ses regles engage,
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Przekład nie jest w zupełności wierny: Boileau wyraźnie mówi o jedności miejsca, czasu i akcyi,—Dmochowski wymienia tutaj tylko jedność czasu i miejsca¹⁾. O jedności akcyi nigdzie otwarcie nie mówi, ale z całego jego poematu tylko ten wniosek musimy wyciągnąć, że ją oczywiście uważał za konieczność; poprostu może nawet nie przypuszczał możliwości przeciwnego twierdzenia.

Ale Dmochowski dodaje jeszcze ustęp nie znajdujący się u Boileau'a, a zajmujący się wyłącznie kwestyą jedności miejsca. Ustęp ten (I wyd., str. 34 35, ww. 67—76) brzmi:

Względem miejsca największa teatru jest wina,
Podobniali do prawdy, aby Katyliną
Tam o zgubie Ojczyzny z spiskowemi radził,
Gdzie dopiero co konsul Senat był zgromadził?
Tam, gdzie się o złożeniu namyślał korony
August, możeli knować Cynna rozjątrzony
Zamach na życie jego? póki nie zostanie
Tak ułożony Teatr, że w każdej odmianie
Rzeczy, odmiana miejsca będzie się stosować,
Trudno ściśle podobność do prawdy zachować

W przypisku zaś do tych wierszy Dmochowski objaśnia: „W wybornej Trajedyi Kornela, pod napisem Cynna, jako też drugiej, Rzym Ocalony Woltera, to najbardziej i spektatorów i czytelników razi, że Cynna o zgubie Augu-

¹⁾ O stosunku Dmochowskiego do Boileau szczegółowiej w rozdziale IV.

sta, a Katyliną o zniszczeniu Rzeczypospolitej tam się nara-
dza, gdzie się dopiero Cesarz ze swymi Dworzanami, a Kon-
sul z Senatorami znajdował“.

Myśl zawarta w powyższych wierszach Dmochowskie-
go nie jest zbyt jasną. Czy Dmochowski jest zwolennikiem
jedności miejsca, czy nie? Skoro poprzednio mówi: „by
w jednym dniu, *na jednym miejscu* koniec wzięła“, to trudno
przypuścić¹⁾, żeby zaraz na tej samej stronie o kilka wierszy
niżej, wygłaszał zdanie przeciwne. Najprawdopodobniej
trzeba te wiersze tak tłómaczyć²⁾: Dmochowski jest w teo-
ryi zwolennikiem zasady jedności miejsca—ale miejsca, po-
jętego nieco obszerniej, podobnie np. jak autor artykułu
o komedyi w Nrze 63 i 64 „Monitora“ z r. 1766³⁾. Zbyt ści-
śle, zbyt szczupłe pojmowanie tego miejsca (a więc np. ta
sama sala przez cały ciąg akcji) prowadzi, zdaniem Dmo-
chowskiego, do kolizyi z prawdopodobieństwem, co ilustruje
przykładem z Corneille’a i Voltaire’a. Ale winę tej kolizyi
Dmochowski przypisuje nie autorom i nie teoryi, tylko tea-
trowi („największa *teatru* jest wina“—trzeba te wiersze czy-
tać, a nie: „*największa* *teatru* jest wina“). Teatr winien się
tak urządzić, aby z odmianą rzeczy łączyła się odmiana
miejsca, t. zn. winien móżdż zmieniać dekorację, ale w za-
kresie jednego miejsca, obszerniejszego (dom, ogród, ulica).

Tak wygląda zdanie Dmochowskiego o trzech jedno-
ściach w pierwszej redakcyi poematu. W wydaniu trzeciem
rzecz przedstawia się nieco inaczej, str. 338—339, ww. 53—74:

Lecz my, którzy rozumu słuchamy nauki,
Całą rzecz podciągamy do prawideł sztuki.
Jak częstej zmiany miejsca rozum nie pochwali,
Tak i zbytnej ścisłości. Czyliż w tejże sali
Będzie ze spiskowemi Katyliną radził,
Gdzie dopiero co Konsul Senat był zgromadził?

¹⁾ Jak to robi np. Chmielowski w *Dziejach krytyki*, str. 118.

²⁾ Szczegółowiej tą kwestyą zajmiemy się w rozdziałach na-
stępnych.

³⁾ Chmielowski, l. c. str. 89.

Tam gdzie August roztrząsał złożenie korony,
Możeli knować spisek Cynna rozjątrzony?
Nie nałożmy talentom zbyt twardych wędzideł,
Nie poświęćmy piękności dla szkolnych prawideł;
A kiedy wstręt od błędu w nowy błąd poniesie,
Przestaśmy na tym czasie i miejsca zakresie,
Który głównych rozumu ustaw nie przestrasza,
A łatwo go obejmie wyobraźnia nasza.
Gdy skromna w tem swoboda, przestępstwem nie będzie.
Za to jedność przedmiotu miej na pierwszym względzie
Sami tacy pisarze mierność swoją zdradzą,
Którzy tysiące przemian w sztuce nagromadzą;
A przez nawał wypadków i przez osób mnóstwo,
Chcą zastąpić istotne talentu ubóstwo.
Obląkani słuchacze w tym zamęcie zdradnym,
Widząc tysiące zdarzeń nie zajmą się żadnem.

Mamy tedy następujące zmiany w porównaniu z wydaniem pierwszym. Najpierw znika słynny, typowy dwuwiersz, kategoriycznie jedności nakazujący: nieśmiertelny dwuwiersz Boileau'a tutaj nie istnieje. Następnie Dmochowski, unikając stanowczego pochylenia się w jedną lub drugą stronę, gani zbytnią ścisłość w trzymaniu się jedności miejsca, gani również zbytnią swobodę, i każe poprzestać na takim zakresie czasu i miejsca, który jest w zgodzie z najgłówniejszymi wymaganiami rozumu. W rezultacie więc Dmochowski w wydaniu trzeciem *Sztuki Rymotwórczej*, chociaż wyraża się bardzo ostrożnie, jakgdyby nie chciał urazić klasyków zagorzałych, robi jednakże krok naprzód, w porównaniu ze swem stanowiskiem w r. 1788; zaznacza zresztą wyraźnie, choć ogólnie, swobodę talentu, który prawidłami szkolnemi nie potrzebuje się kępować. Akcentuje natomiast bardzo silnie potrzebę jedności i jednolitości akcyi, czego w wydaniu pierwszym osobno nie zaznaczył.

Ostatecznie tedy różnice wydania trzeciego *Sztuki Rymotwórczej* od pierwszego dadzą się sprowadzić do dwóch kategorii zasadniczych: różnice stylistyczno-formalne i różnice poglądów literacko-krytycznych. Pierwsze staraliśmy

się oświecić i wyjaśnić poprzednio, spójrzmy teraz na drugie.

Zmiany poglądów literacko-krytycznych należy objaśniać przedewszystkiem rozszerzeniem zakresu wiadomości Dmochowskiego, jego lekturą, jego ciąglem kształceniem się; są też one w ścisłym związku z ruchem literackim w ówczesnej Polsce. Ruch ten, wskutek katastrofy dziejowej, intensywnie osłabł wprawdzie, ale żyje, idzie naprzód, rozszerza się, powiększają się polskie wiadomości o literaturach obcych, zmieniają się niejednokrotnie dawne sądy. Nie jest on jeszcze tak wszechstronny i bogaty, jak po r. 1808, t. j. po śmierci Dmochowskiego, wiadomości są skąpe, czasopism poświęconych krytyce jest bardzo mało ¹⁾; ujawnia się więcej w dyskusjach ustnych. Trudno więc wskazać fakty *bezpośrednie*, któreby *bezpośrednio* wpłynęły na zmianę sądów Dmochowskiego; stoi tu na przeszkodzie i brak materiałów biograficznych, któreby nam oświeślały bardzo szczegółowo całą historję pojęć naszego autora ²⁾. Poprzestać musimy na przytoczeniu pewnej liczby przykładów z lat między pierwszem wydaniem Sztuki Rymotwórczej, a śmiercią jej autora; sądzimy zaś, że te przykłady tu i owdzie będą ilustracyą dla historyi pojęć samego Dmochowskiego.

Zmiana pojęć Dmochowskiego objawia się w dwóch kategoriach: praktycznej, specjalnej (t. zn. sądy o autorach i dziełach) i teoretycznej (ogólne zasady literacko-krytyczne). W pierwszej widzimy, że autor nasz modyfikuje swe sądy o dawnej literaturze polskiej (skraca ocenę Odprawy posłów greckich, opuszcza Wacława Potockiego, opuszcza wzmiankę o starych pieśniach i o Andrzeja Kochanowskie-

¹⁾ Por. co mówi Czarnowski, Dziennikarstwo słowiańskie i polskie. Kraków, 1895, str. 72—73.

²⁾ Por. np. uwagę Dmochowskiego o filozofii niemieckiej i o Szaniawskim w liście do Śniadeckiego (St. Kossowski, Z korespondencji Fr. Ks. Dmochowskiego z Janem Śniadeckim, w Pam. liter. r. 1904, str. 455).

go tłumaczeniu Eneidy), o autorach włoskich (Alfierię dając w miejsce Metastasia), o Szekspirze (opuszczając przypisek, w którym mówi o podłych błaznowaniach w jego sztukach, a w tekście zaznaczając, że Anglia *sprawiedliwie szczeni się* Szekspirem), o literaturze niemieckiej (w pierwszym wydaniu niema o niej żadnej wzmianki, w trzecim już się spotykamy z „*ozdobami Germanów*“, Schillerem i Goethem i z „czułym“ Gessnerem); wymienia wreszcie Pope'a i Luzyady Camoensa. W kategorii drugiej cztery momenty są najważniejsze. W wydaniu trzecim Sztuki Rymotwórczej Dmochowski 1) dodaje myśl, że poeta powinien sam pracować; 2) większym, niż poprzednio jest zwolennikiem gustu; 3) zmienia pogląd na trzy jedności; 4) przyznaje talentowi prawo niekrępowania się zbytniego przepisami i regułami.

Co do dawniejszej literatury polskiej najpierw, to widzimy, że Dmochowski na początku swego zawodu pisarskiego jest jej większym zwolennikiem, aniżeli w latach późniejszych. Porównajmy styl Sztuki Rymotwórczej w wydaniu pierwszym, a trzecim: w pierwszym jest to styl, zbliżony do Naruszewicza i zbliżony do dawnego stylu polskiego w wieku XVIII, do sarmatyzmu; jest tu Dmochowski podobny do dawnych polskich pisarzy z pierwszej połowy XVIII i z XVII wieku. Człowiekowi tak piszącemu wyda się pięknym zwrot Wacława Potockiego: „kutym rylcem Kłoto nie wyskrobie łask świadczonych pamięci“, i podaje go za wzór¹⁾. Kochanowskiego Jana, jak zobaczymy później, Dmochowski studiował szczegółowo. W trzecim wydaniu swego poematu Dmochowski pisze już zupełnie inaczej; je-

¹⁾ Chwali Potockiego i za wzór go podaje i współczesny Dmochowskiemu Czartoryski w tłumaczonej przez siebie „*Historyi nauk wyzwołanych*“. Na str. 91 mówi: „Należy nam jeszcze słuszne przypisać pochwały i uczące się Rymotwórstwa młodzi za przykład postawić, szacunku i pamięci godne dzieła uczonych przodków naszych jako to: przemiany Owidyuszowe Żebrowskiego i Argenidę Potockiego i inne dzieła tegoż poety“.

go styl jest już stylem klasyków XIX wieku. Wobec tego zaś zrozumiałą jest rzeczą, że będzie on chłodniejszy wobec starych autorów polskich. Pamiętajmy, że forma wogóle, a język i styl w szczególności rozstrzyga w pierwszej chwili o naszym stosunku do dzieła czytanego. Teraz już Dmochowskiego razić będzie styl i język dawnych, szorstki wobec stylu klasyków i gruby, i widzieć będzie w ich dziełach więcej wad¹⁾. Opuści więc Potockiego, opuści sąd (choć surowy) o dawnych pieśniach, bo teraz nawet nie uzna ich za godne wzmianki. Opuści wzmiankę o przekładzie Eneidy przez Andrzeja Kochanowskiego; zapewne też wpłynie na niego sąd Molskiego o tym przekładzie, ogłoszony w Nowym Pam. Warszawskim w r. 1801, t. I²⁾. Co do Jana Kochanowskiego, rzecz się nieco komplikuje. Jakkolwiek epoka ówczesna niezbyt przyjaźnie patrzyła na jego archaizmy³⁾, to jednak przekonanie o wielkości Kochanowskiego

¹⁾ Dmochowski w 3-em wydaniu jak gdyby się nawrócił do sądu o dawnych autorach, wypowiedzianego przez Szymanowskiego na kilka lat przed pierwszą edycją Sztuki Rymotwórczej (por. List o guście czyli smaku, w „Listach Krytycznych o różnych literatury rodzajach i dziełach“, dodanych do komedii Czartoryskiego, p. t. „Kawa“, w Warszawie, 1779, str. 106 w przypisku).

²⁾ Marcin Molski, ogłaszając swój przekład Eneidy, pisze: „W naszym języku mamy przed dwoma wiekami przez Andrzeja Kochanowskiego przełożoną Eneidę wierszem. Szanując pamiętkę starożytności, przebaczymy robocie, której słabość sam tłumacz w przypisie do Zamojskiego hetmana wyznał:

Twoja mnie łaska, twoja chęć sprawiła,
Żem się śmiał kusić nad swą siłę siła,
Przenieść z Latium Eneasza z Troje
Tam, gdzie Arkturns toczy koła swoje“.

Wogóle klasycy, którzy tak wielbili Wergilego, nie mieli wysokiego wyobrażenia o tym przekładzie Eneidy: Franciszek Wężyk, który Eneidę przekładał w latach 1804—1827, mówi we wstępie o Andrzeju Kochanowskim, że „niższy dowcipem od nieśmiertelnego Jana, zostawił nam słaby odwzór tyłu nieporównanych piękności“ (p. Pisma Franciszka Wężyka, poezye z pośmiertnych rękopisów. Tom I, Kraków, 1878, str. 8).

³⁾ Por. słowa Karpińskiego o psalterzu Kochanowskiego. Psalterz Dawida nowo przetłumaczony, część I, Warszawa, 1786, przedmowa, str. a5—a6.

było powszechne, powszechną jest też sympatya i uwielbienie dla poety Czarnoleskiego¹⁾. Ale Odprawa posłów greckich nie mogła się ludziom ówczesnym podobać — ani ludziom z epoki Stanisławowskiej, ani klasykom z XIX wieku: zanadto odbiegała od tego pojęcia dramatu, które oni mieli. To też Krasicki unosi się nad Fraszkami, Sobótką i Trenami²⁾, wielbi Psalterz, ale o Odprawie mówi mniej więcej to samo, co Dmochowski, że „autor nie miał czasu do jej wydoskonalenia“³⁾. Golański, który w swem dziele o Wymowie i poezyi przytacza jako wzór ody jedną z pieśni Kochanowskiego, o Odprawie mówi: „Jana Kochanowskiego z innych miar nader szacowna poezya nie znajduje szacunku dla *Odprawy Posłów Greckich*: i sam Kochanowski przyznaje się do niedoskonałości swego dramatu, że je bardziej na naleganie Zamojskiego, aniżeli z własnej ochoty pisał“⁴⁾. Dmochowski jest tegoż samego zdania, tylko je motywuje:

Same w niej są rozmowy, niemasz zawikłania
Rzeczy, nie masz trudności, niemasz rozwiązania⁵⁾

¹⁾ Już w r. 1768 Bohomolec wydaje dzieła Kochanowskiego; powtarza je w r. 1803 Mostowski. Krasicki w podróży swej z Warszawy do Dubiecka umyślnie zbacza z drogi, aby odwiedzić Czarnolas i z zapamiętem te odwiedziny opisuje (Krasicki Dzieła, 1803, tom II, str. 311—313). Dmochowski w Sztuce Rymotwórczej nazywa Treny „najpiękniejszą pamiątką, którą kiedy żałość rodzicielska dla kochanych dzieciaków wystawić mogła“ (pieśń II, str. 23, dopisek); zajmuje się szczegółowo Satyrem i Zgodą (str. 28—29, ww. 232—247); w ogólnym zaś przeglądzie poezyi polskiej wielbi Kochanowskiego, jako „geniusz dzielny“, „nieśmiertelny w swych rytmach“ (p. I, str. 11, ww. 273—280) por. St. Tarnowski; Co u nas o Kochanowskim pisano (Studia do historyi literatury polskiej. Wiek XIX. Rozprawy i Sprawozdania. Tom IV. W Krakowie, 1898, str. 30 i nast.).

²⁾ O rymotwórstwie i rymotwórcach, Dzieła t. III, 218, Warszawa, 1803.

³⁾ L. c.

⁴⁾ X. Golański. O wymowie i poezyi w Warszawie, 1786, str. 264; por. Tarnowski l. c., str. 22.

⁵⁾ Pieśń III, str. 40, ww. 191—192.

i równocześnie usprawiedliwia Kochanowskiego:

Tem się tylko robotą od winy odjęła,
Że się zacny mąż przyznał do słabości dzieła ¹⁾

i przytacza w przypisku list do Zamojskiego.

W wydaniu trzeciem Dmochowski zdania o Odprawie nie zmienia. Ale wypowiada je łagodniej. Mamy wrażenie, jak gdyby się w tem powodował słowami bezimiennego autora artykułu „O teatrze polskim. Alzyra“, drukowanego w Nowym Pam. Warszawskim r. 1801: „Jan Kochanowski na prośbę Zamojskiego napisał Odprawę Posłów Greckich. Autor przyznawszy się do słabości dzieła, tem samem wolny od krytyki być powinien“ ²⁾. Opuszcza więc owe dwa wiersze: „Same w niej są rozmowy i t. d.“, zostawiając po-błażliwe usprawiedliwienie.

W kwestyi zmiany sądów o literaturach obcych możemy tak sobie rzecz tłumaczyć.

Metastasio był w 2-giej połowie wieku XVIII autorem znanym u nas z teatru, ze swoich melodramatów. „Bohatera chińskiego“ grano na teatrze nadwornym Augusta III, w r. 1754 Minasowicz przełożył ten utwór na język polski, a Załuski w r. 1755 wydrukował ³⁾; Estreicher wymienia dwa wydania Warszawskie „La passione di Gesu Cristo“ z r. 1784 i 1785 i polski przekład „Łaskawości Tytusa“ z 1779 roku ⁴⁾. Czuły Książnin przerabiał opery Metastasia na tragedye ⁵⁾. Powstaje tymczasem Alfieri, którego dramaty obeszły całą Europę. U nas tłumaczy go wcześniej Bogusławski (Saul), po nim Feliński (Wirginia). Nic dziwnego, że Dmochowski chętnie teraz zastąpił Metastasia,

¹⁾ Tamże, ww. 193—194.

²⁾ Nowy Pam. Warsz. 1801, t. I, str. 80. Może też i sam Dmochowski jest autorem tego artykułu.

³⁾ Franciszek Krćek, O wątku „Terakoi“ słów parę (Pamiętnik literacki, r. 1905, str. 72), por. też uwagę o tych przedstawieniach w Now. Pam. Warszawskim 1801, t. III, str. 107 (w przypisku).

⁴⁾ Bibliografia Polska, t. III, 1876, str. 101.

⁵⁾ Chmielowski, Historia lit. pol., t. II, str. 220.

znanego mu więcej z oper, Alfierim, który więcej odpowiadał jego pojęciu dramaturga.

Szekspira prawdopodobnie Dmochowski szczegółowo nie znał i właściwie sądu swego o nim nie zmienił. Jeżeli tedy w pierwszym wydaniu gorszy się „podłemi błaznowaniami“, które w dziełach Szekspira idą przy najwyższych myślach i najmocniejszych wyrazach¹⁾, to tego zdania zapewne nie zmienił — tak lub jeszcze ostrzej sądzą przeważnie nasi klasycy (z małymi wyjątkami²⁾) — tylko, że teraz nie wypadało już tak się o Szekspirze głośno odzywać. Już na całym świecie Szekspira grają, już sami Francuzi wyrażają się o nim inaczej. Już w Polsce zjawiają się przekłady — prawda, że z przeróbek Schrödera i Ducisa³⁾; (Bogusławski, p. Zahorski IX, 342) już Krasicki powie o Szekspirze to samo co Dmochowski, ale inaczej: t. zn. że zgani jego „dzikość“ i „najgrubsze błędy“, ale silniej zaakcentuje „takowe światła, iż wznoszą działacza nad mistrze“⁴⁾, a Nowy Pam. Warsz., którego Dmochowski był redaktorem, nazwie raz Szekspira „sławnym angielskim poetą“ bez zastrzeżeń⁵⁾, po prostu więc nie wypada już krytykowi w r. 1808 wyrażać się o Szekspirze tak, jak w r. 1788 — ale nie mamy przekonania, iżby Dmochowski istotnie wżył się w Szekspira i poznał go lepiej.

¹⁾ Odbicie ówczesnych sądów francuskich, jakby kombinacja poglądów Woltera i Diderota. Por. także uwagi Czartoryskiego we wstępie do komedyi, p. t. „Panna na wydaniu“ (p. Jan Zahorski, Szekspir w Polsce, w 9 tomie „Dzieł Szekspira“ wyd. Biegeleisena, Lwów, 1897, str. 336—337).

²⁾ Jan Zahorski, str. 346—347, St. Tarnowski, Szekspir w Polsce (Studia, t. IV, r. 1898, str. 122 i nast.).

³⁾ Między r. 1776 — 1790 „Samochwał albo amant — wilkołak“, przeróbka „Wesołych kumoszek windsorskich“ (Zahorski, 337 — 338); w r. 1797 na scenie lwowskiej pojawia się Hamlet (Tarnowski 116—120); w r. 1805 Hamlet w druku (Tarnowski 120 — 122); w r. 1801 grany był Otello (p. Nowy Pam. Warsz. 1801, t. II, str. 202). Por. niżej w rozdz. V o Szekspirze.

⁴⁾ O rymotw. i rymotw. Dzieła, t. III, str. 471.

⁵⁾ Nowy Pam. Warsz. 1801, t. II, str. 202.

Natomiast widać niewątpliwy postęp w stosunku do literatury niemieckiej. O Gessnerze mógł przecież Dmochowski wiedzieć już w r. 1788, skoro Naruszewicz sielanki szwajcarskiego poety przekładał. A jednak w pierwszym wydaniu Dmochowski wcale autorów niemieckich nie wspomina. Do r. 1808 stosunki się zmieniły. Podczas swego wygnania Dmochowski przebywał dłuższy czas w Niemczech. Człowiek, tak chętny do uczenia się, do studyów, musiał wtedy zwrócić uwagę na piśmiennictwo niemieckie.

Przytem w epoce przed r. 1808 częściej już spotykamy się w literaturze polskiej ze wzmiankami o literaturze niemieckiej.

Iffland i Kotzebue dostarczają już teatrom tepertuaru na codzienne potrzeby; niektóre z ich sztuk już teraz wychodzą z druku w przekładach polskich¹⁾. O Gessnerze Dmochowski mógł już teraz mieć więcej wiadomości. Oprócz dawnych tłumaczeń Naruszewicza pojawia się w r. 1800 przekład Chodaniego²⁾, w r. 1804 w Nowym Pamiętniku Warszawskim J. Kossowski tłumaczy wiersz Gessnera „Do Dafny“³⁾, mówi też o nim dość szeroko Krasicki⁴⁾.

Ukazują się coraz częściej w czasopismach prace, poważnie tłumaczenia, zaznajamiające publiczność polską z rozwojem umysłowym w Niemczech, dają się nawet słyszeć głosy przeciw wyłącznemu uwielbianiu literatury francuskiej. Tak „Zabawy obywatelskie“ w r. 1792 pisały we wstępie:

¹⁾ Por. Nowy Pamiętnik Warsz. 1802, № 19, str. 96. — Estreicher (Bibliografia, t. XX, r. 1905, str. 168—169) wymienia cztery przekłady z lat 1796—1799. Kotzebuego tłumaczył także Bogusławski, później już Brodziński i inni.

²⁾ O tym przekładzie mówi Nowy Pam. Warsz. „Młody kanonik krakowski Chodani wytłumaczył Idylle Gessnera wierszem gładkim i w stylu dawniejszych wieku XVI poetów“ (1802, № 20, str. 214). „Tłumaczenie sielanki Gessnera pokazuje talent niepospolity. Niech tylko tłumacz trochę więcej unika tej łatwości, która jest dla wszystkich łatwa“ (tamże str. 221).

³⁾ Rok 1804, № 38, str. 244.

⁴⁾ O Rymotwórstwie i rymotwórcach. Dzieła t. III, str. 416—417.

„Zważając przez lat kilkanaście stan literatury naszej, postrzegaliśmy w niej znaczny jeden niedostatek. To jest niedostatek wiadomości względem literatury obcej... Dotąd w Polsce zajęci byliśmy wielkiem uprzedzeniem do samej literatury francuskiej. Francję mieliśmy tylko za przybytek rozumu ludzkiego, z niej wyglądaliśmy tylko dzieł uczonych, rozumiejąc, że tam tylko, jak mód i strojów, tak też i pism najwyborniejszych tworzą się wzory. To uprzedzenie zachodziło tak daleko, iż nawet brzydziliśmy się tem i gardziliśmy, co nie było francuskiego. Osobliwie zaś chydziliśmy z pism wszelkich niemieckich. Na okazanie największego naszego wstrętu od wszystkiego co było napisane w Niemczech, używaliśmy wyrazu, że to było *Deytez*, jakoby dając znać, że w Niemczech, co tylko piszą, musi to być coś ociężałego, nieprzyjemnego; że Niemcy nie mogą mieć w pisaniu owej przyjemności, owych wdzięków i powabów, które znajdujemy w pismach francuskich; nakoniec, że Niemcy nie mają tyle dowcipu i bystrości, aby mogli wynaleść co powabnego, i interesującego do czytania... Najpiękniejsze czasy dla literatury francuskiej już minęły. A zaś czasy te, sławne i chlubne nastały dla Niemców. *Niemasz narodu w Europie, w którymby teraz nauki tak kwitnęły, jak w Niemczech.* Niemasz kraju, w którymby rozum ludzki takie uczynił postęпки w wiadomościach powszechnych, jak w niemieckim. Niemieckie akademie najdokładniej urządzone w świecie, niemiecka żelazna pilność, niemiecka druku wolność i chciwość czytania po wszystkich klasach ludu rozszerzona: niemieckie literackie ustanowienia, biblioteki prywatne po miastach dla publiczności otwarte, wszystko, wszystko pomaga do tego, że ten naród między wszystkimi, angielskiego nawet nie wyjąwszy, jest najuczeńszy i wart, aby jego światło było poważane i od innych narodów czerpane... Nigdzie w Europie, zacząwszy od Petersburga aż do Lizbony, nie wychodzi z druku nic ważniejszego, coby natychmiast w Niemczech nie było na niemiecki język przełożone i wydrukowane. Naród ten korzysta

więc z światła całego narodu ludzkiego, czerpa z źródeł, które płyną w Anglii, Hiszpanii, Portugalii, Francyi, we Włoszech, Szwecyi, Danii i naszej Polsce¹⁾.

W zakończeniu redaktor „Zabaw obywatelskich“ obiecał podawać od czasu do czasu wiadomości o literaturze i nauce w innych krajach, a głównie w Niemczech. Chciał dotrzymać słowa i zaczął od podania wiadomości o literaturze angielskiej. W numerze pierwszym wydrukował przekład, czy streszczenie rozprawy *niemieckiej* „Stan niniejszy literatury angielskiej — przez pana Forstera, Bibliotekarza Elektora Mogunckiego“²⁾, w roku 1793 śmierć przerwała mu pracę i pismo upadło³⁾.

Jeszcze w r. 1788 „Dziennik Warszawski“ umieścił rozprawę o charakterach w starożytnym dramacie i epopei, tłómaczoną z niemieckiego⁴⁾ i, „wolne tłómaczenie wybranych dzieł Wielanda, największego wierszopisa niemieckiego. Miłość oskarżona. O rozważaniu dzieł sztuki“⁵⁾.

W redagowanym przez Dmochowskiego, po jego powrocie do kraju, „Nowym Pamiętniku Warszawskim“, spotykamy artykuły poświęcone literaturze niemieckiej, które jego uwagi, jako redaktora, ujść nie mogły.

Już w numerze I, r. 1801 pisze: „Repertorium teatru polskiego jest dosyć wielkie: wynosi przeszło tomów czterdzieści, *Pomnożone jeszcze zostało wielą sztukami niemieckimi, które teraz najwięcej zajmują teatr*“⁶⁾. W tomie III tegoż roku w artykule „Moje spostrzeżenia nad teatrem“, autor podpisany S. K. W. wyraża się, iż ojcem teatru polskiego

¹⁾ Zabawy obywatelskie, r. 1792, wstęp.

²⁾ Zabawy obywat., № 1.

³⁾ Redaktorem Zabaw był nadzwyczaj rzutki i na owe czasy w teoriach literackich bardzo postępowy Piotr Świtkowski (por. St. J. Czarnowski, Dziennikarstwo Słowiańskie i Polskie, Kraków, 1895, str. 71; mylnie podaje autor, jakoby Zabawy były miesięcznikiem polityczno-ekonomicznym).

⁴⁾ Dziennik Warsz., 1788, Nr. styczniowy, str. 51 i nast.

⁵⁾ Zeszyt marcowy (Biblioteka Warsz.) c. II.

⁶⁾ Nowy Pam. Warsz., 1801 r., Nr. 1, str. 82.

nazwać możemy teatr niemiecki, francuski“...¹⁾ (z tego mianowicie powodu, że teatr polski więcej ma podobieństwa do niemieckiego i francuskiego, aniżeli do angielskiego i włoskiego) — niżej zaś pomiędzy dramaturgami godnymi naśladowania wymienia Kotzebuego i Ifflanda.

Roku 1802 w t. V, str. 248 znajdujemy „List jednego literata niemieckiego o dziełach dramatycznych p. Kotzebue“. Roku zaś 1803 t. XII, str. 226 i nast. „O przyczynach spóźniających wzrost literatury niemieckiej z Gazety Berlińskiej: der Freimuthige“²⁾.

Sporadycznym i wyjątkowym, ale w każdym razie dość charakterystycznym jest fakt, że dwie komedye francuskie przeszły do nas za pośrednictwem niemieckiem³⁾.

O Schillerze pisze w tym czasie Dziennik Wileński⁴⁾; tłómaczono go przedtem, choć dzieła jego zaczęto drukować dopiero później⁵⁾.

O Goethem oprócz owego artykułu nieprzychylnego w Now. Pam. Warsz. (p. odnośnik 2), znajdujemy wiadomość u Krasickiego, gdzie jest również i wzmianka o Schillerze: „Dzieło Goethego naśladowujące Szekspira, Goetz z Berlichingen, wielce wzniosło sławę tego pisarza, jako i następne tegoż autora dzieła. W teraźniejszym czasie najznamienitsi dzieł dramatycznych pisarze w Niemczech są: „Inflant, Schiller i Kotzebue“⁶⁾. Tem wyżej należy podnieść sąd Dmochowskiego, który pomija Ifflanda i Kotzebuego, a chwali Goethego i Schillera⁷⁾.

¹⁾ Tamże, tom III, str. 107—108.

²⁾ Ciekawy jest tu ustęp polemiczny, wymierzony przeciwko Goethemu, że strony obozu Wielanda; ustęp, w którym Goethe występuje, podobnie jak później i u nas Mickiewicz, jako „patryarcha skażenia“.

³⁾ Por. Bolesław Kielski, O wpływie Moliera na rozwój komedyi polskiej. Kraków, 1906, str. 25.

⁴⁾ Dziennik Wileński, 1805: III, 302—307; „Wiadomości o życiu i dziełach Schillera“, przez I. S. (por. Chmielowski, Dzieje krytyki, str. 129).

⁵⁾ Por. Chmielowski, Historia lit. polskiej, t. III, str. 36.

⁶⁾ Krasicki, O rymotwórstwie i rymotwórcach, Dzieła t. III, str. 443.

⁷⁾ Oczywiście z zastrzeżeniem podanem poprzednio, że może to być uwaga Dmochowskiego syna.

Pope znany był w tym czasie powszechnie. Dmochowski już w przedmowie do pierwszego wydania wspomina o jego Sztuce Rymotwórczej. Według Krasickiego „między najpierwszymi Anglii rymotwórcami wysokie trzyma miejsce Aleksander Pope“¹⁾. O Camoensie wzmiankują Krasicki²⁾ i Czartoryski³⁾.

Przestrzegając tłumacza, aby nie psuł „Miltona, Popa, Luzyady“ (Camoensa), Dmochowski robi oczywiście aluzję do niezdarnych przekładów Jacka Przybylskiego, które właśnie w tym czasie się pojawiły⁴⁾.

Dla drugiej kategorii zmian w pojęciach literackich Dmochowskiego, dla wywodów natury ogólniejszej, niepodobna znaleźć analogii bezpośrednich w krytyce literackiej polskiej w tej epoce. Tak np. niejasną jest geneza tej myśli w trzecim wydaniu Sztuki Rymotwórczej, że poeta sam winien pracować bez pomocy innych; zdanie, którego nie spotkaliśmy u żadnego z ówczesnych autorów polskich i które chyba niema za podstawę faktów z ówczesnej polskiej literatury — nie w tych czasach nie słychać u nas o jakiejś spółce autorskiej; bardzo możliwe, że myśl tę Dmochowski zaczerpnął z jakiego pisma obcego, którego odkryć nam się nie udało. Wogóle w epoce między pierwszym wydaniem Sztuki Rymotwórczej, a śmiercią Dmochowskiego, umysły zostały zwrócone w inną stronę, w stronę przejść krajowych i krytyka polska przechodzi jakby czas upadku, pomiędzy pierwszym rozkwitem za Monitora, Golańskiego, Czartoryskiego, Dmochowskiego, a drugim za klasycyzmu Warszawskiego (Potocki, Osiński i t. d.). Chmielowski z tej epoki

¹⁾ O rymotwórstwie i rymotwórcach, Dzieła, t. III, str. 464.

²⁾ Tamże, str. 475—476.

³⁾ Myśli o pismach polskich, r. 1801 (cyt. według wydania Turowskiego. Kraków, 1860, str. 106, w przypisku).

⁴⁾ Milton, Raj utracony, 1791; Raj odzyskany, 1792; Pope, Rzecz o krytyce, 1790, Camoens, Luzyada, 1790 (por. Estreicher, Bibliografia, t. IX (cz. II, t. II).

żadnego nie zanotował krytyka wybitniejszego. Czasopism, któreby się zajmowały krytyką i teoryami literackimi, jest w tym czasie bardzo niewiele; wiodą one przeważnie żywot krótki, pojawiają się i giną. Przez dłuższy czas zdołały się utrzymać tylko „Nowy Pamiętnik Warszawski“ (1801 — 1805) i „Dziennik Wileński“¹⁾ (1805—1806). Dzieł w tymże zakresie dwa tylko można zanotować: Krasickiego „O rytmotwórstwie i rytmotwórcach“ (wydane przez Dmochowskiego w III tomie Dzieł Ign. Krasickiego) i Czartoryskiego „Myśli o pismach polskich“. Pierwsze w poglądy ogólne wdaje się bardzo rzadko; drugie zajmuje stanowisko pośrednie między teorią a praktyką: nad teoretycznymi kwestyami ogólnymi się nie zastanawia, nie jest też historią literatury, jaką w swoim zakresie chce być dzieło Krasickiego, daje przeważnie uwagi, jak należy pisać i jak należy dzieła sądzić. Jasnem jest więc, że niezmiernie rzadką będzie w ówczesnem piśmiennictwie polskiem paralela z tymi zmianami poglądów Dmochowskiego.

Tak co do trzech jedności znajdujemy uwagę w Nowym Pam. Warsz. 1801, t. I, str. 220, że trzy jedności były *od dawnych* zachowane, w końcu artykułu autor zaznacza, że „można stąd sobie czynić porównanie między starym i teraźniejszym sposobem“, str. 226, zresztą odsyła do dzieła X. Brumoy o teatrze Greków. W „Bibliotece Warszawskiej“ r. 1788, w N-rze III, str. 101, bezimienny recenzent komedyi Jana Drozdowskiego „Umizgi dla przysługi“, granej w Warszawie 1788 r., zarzuca tej komedyi, że odstąpiła od zasady jedności miejsca *bez potrzeby*: „a że wprowadzie niektóre narody *od jednakowości sceny*, ściśle od dawnych zachowanej, *odstąpiły*: i nasby to nie było zastanowiło, gdybyśmy się nie byli przekonali, że to autor bez żadnej uczynił potrzeby“. To znaczy, że krytyk milcząco przyznaje autorowi

¹⁾ Z innych czasopism, gdzie zajmowano się teoryami literackimi, są: „Biblioteka Warszawska literatury zagranicznej i narodowej“ 1788 (wyszły 3 części, pierwsza p. t.: „Dziennik Warszawski“) — „Zabawy obywatelskie“ (1792—1793), por. Czarnowski, str. 73 i nast.

prawo niezważania na ten przepis, ale żąda by z prawa korzystał rozumnie.

Dla poglądu, że poeta nie potrzebuje się zbytnio przepisami kępować, znaleźlibyśmy analogię w Nowym. Pam. Warsz. 1805 (Nr. 50), w zdaniu, że można zachować reguły, a być poetą płaskim i niskim.

Piramowicz — według samego Dmochowskiego — w dziele „O Wymowie i Poezyi“, napisanem z polecenia Komisyi i potwierdzonem jako podręcznik szkolny „odrzuca drobne przepisy ścieśniające dowcip, ale nie każe im bujać samowolnie, lecz je w ścisłych rozumowania i przyzwoitości prawidłach zamyka“¹⁾.

Dmochowski kładzie teraz większy nacisk na gust. Otóż w Nowym Pamiętniku Warszawskim 1804 (t. XIV, str. 84) jest artykuł p. t. „O guście, wypis z dzieła Edwarda Burke: Badania filozoficzne nad porządkiem naszych wyobrażeń, o wysokości i piękności (du sublime et du beau)“, tamże w tomie XV dowiadujemy się, że w instrukcyi dla szkół był specjalny przepis, aby kształcić gust. M. Fijałkowski w r. 1790 (Kraków), wydał specjalne dziełko „O geniuszu, *Guście*, wymowie i tłómaczeniu“, gdzie poucza, czem się gust obraża i jak go doskonalić należy.

W mowie na pochwałę Szymanowskiego (Nowy Pam. Warsz. 1801, t. I) Dmochowski bardzo silnie akcentuje tę zaletę Szymańskiego, że kształcił on gust i smak literacki. Oto wyjątki: „przed dwudziestą i kilku laty, najpiękniejszy zapal podniesienia nauk w Polsce ogarnął umysły. Zaczęły wychodzić liczne dzieła, ale jak bywa pospolicie, przy małej liczbie dobrych, wychodziło mnóstwo miernych, a wiele i niższych od mierności. Osobliwie tłómaczenia psuły oryginały i kaleczyły język ojczysty. Pośpiech w robocie, nieporadzenie się własnej możności, nieznajomość prawideł, brak gustu, a szczególnie bezkarność, gdy i najgorsze pismo nie lękało się różgi krytyki, zawałały publiczność księ-

¹⁾ Dmochowski. Pisma, t. II, str. 225.

gami więcej wstydu, niż sławy przynoszącemi polskim naukom. Dla wstrzymania tej nieprzyzwoitości, dla wprowadzenia na dobrą drogę umysłów, mogących użytecznie pracować, potrzeba było krytyki. W tym celu uformowało się towarzystwo. Osoby, które je początkowo zawiązały, znane są uczonej powszechności. Żałować należy, że tak zbawienny zamiar skończył się na dobrej chęci. Józef Szymanowski, członek tego towarzystwa zostawił pamiątkę przedsięwziętej pracy. Napisał dwa listy *o Guście*: w pierwszym daje określenie: *co to jest gust, czyli smak dobry*; w drugim: *jakiem się sposobem psuje i doskonali*. Pisma te są krótkie, ale okazują człowieka, który się doskonale nad swoją materją zastanawiał. Można je i teraz z niemałym pożytkiem odczytać.

Wreszcie ewolucja Dmochowskiego w kierunku silniejszego akcentowania gustu jest zupełnie jasną i zrozumiałą na tle ewolucyi stylowej. Człowiek, który tak wyglądał, tak muskał swój poemat, że stylowo stał się czemś nowem, musiał oczywiście postulat smaku i gustu wyrażać teraz z większą siłą niż przedtem. Zbliża się Dmochowski pod tym względem bardzo do klasyków z epoki Księstwa Warszawskiego i Królestwa. Równocześnie zaś horyzont jego pojęć nieco się rozszerza; wchłania on w siebie częściowo nowe pojęcia literackie, rozszerzone już w innych piśmiennictwach i dochodzące do nas. Nie jest to rozszerzenie znaczne; ustępuje Dmochowski pod tym względem np. Euzebiuszowi Słowackiemu, a z Brodzińskim ani równać się nie może. W każdym razie jednak druga redakcyja Sztuki Rymotwórczej jest postępem w porównaniu z pierwszą.



ROZDZIAŁ III.

Powstanie Sztuki Rymotwórczej. Jej treść: poglądy literacko - krytyczne Dmochowskiego.

„Przypatrując się pismom, któremi piękne dowcipy jużto zręcznem sławnych pisarzów naśladowaniem, już wybornem tłómaczeniem, już też z własnego płodu, język polski, za dzisiejszego panowania, z bogaciły, dziwiłem się, a zarazem i sam ochoty nabrałem. Szukałem więc materyi, któraby jeszcze piórem Ojczystem traktowaną nie była. Taką mi się zdała Sztuka Rymotwórcza... Zagrzany czytaniem dzieł o Sztuce Rymotwórczej, osobliwie Horacego i Despra, chciałem podobnem język Ojczysty z bogacić“.

Tak we wstępie do Sztuki Rymotwórczej Dmochowski objaśnia pobudkę i powstanie swego poematu. Nie mając dla genezy tego utworu żadnego innego bezpośredniego świadectwa, musimy oczywiście na tych słowach autora poprzestać, i tylko będziemy usiłowali nieco je objaśnić.

We wstępie, z którego kilka zdań zacytowaliśmy, Dmochowski wymienia „pomiędzy mnóstwem autorów, którzy o Sztuce Rymotwórczej pisali“, pięciu najslawniejszych: Arystotelesa, Horacego, Wide, Boileau'a i Pope'a. Polskich poetyk nie zna („szukałem więc materyi, któraby jeszcze piórem ojczystem traktowaną nie była“). Nie zna więc „Po-

ety“ Łukasza Opalińskiego¹⁾); nie zna krótkiego poematu Wacława Rzewuskiego „O nauce wierszopiskiej“²⁾, albo też może z powodu krótkości tego utworu nie chce mu dać poważnej nazwy „Sztuki Rymotwórczej“. Dzieł prozaicznych, Golańskiego naprzykład, tutaj nie zalicza. Ale kiedy przypatrzymy się rzeczy uważniej, nie trudno spostrzedz, że i Golańskiego dzieło „O wymowie i poezyi“ (r. 1786) musiało się przyczynić do powstania Sztuki Rymotwórczej (poniżej zobaczymy wprost zależność); że musiały się do tego przyczynić rozmaite artykuły krytyczne, częste w tych czasach w rozwijającym się na nowo piśmiennictwie polskim; że nie był bez wpływu kierunek tego piśmiennictwa, że przyczyniły się tu trochę i warunki życia samego Dmochowskiego i t. p.

Przedstawiamy sobie tedy genezę Sztuki Rymotwórczej w następujący sposób.

Po zastoju i po upadku w epoce saskiej, literatura polska w drugiej połowie wieku XVIII rozwija się stosunkowo bardzo żywo i bujnie; do chwili, w której powstaje Sztuka Rymotwórcza, wydała ona już swoje najcenniejsze rzeczy, mianowicie najlepsze utwory Krasickiego, Naruszewicza, wydała już Trembeckiego, przekłady Zabłockiego, Karpińskiego, Książnina. Literatura odradzająca się i odrodzona, czuje pewnego rodzaju potrzebę zdania sobie sprawy z siebie samej, powstaje pragnienie kodyfikacyi.

To pragnienie zaspakaja rozwój krytyki. Idzie on równolegle z rozwojem literatury pięknej, czasem ją wyprzedza i jej rozwojowi pomaga.

Już w r. 1773 w Monitorze № LXII myśli ktoś o „Historyi literatury — gdzie zdrowa i gruntowna krytyka szacuje ważność książek“. W tym samym celu zawiązuje się

¹⁾ Wydanego dopiero w r. 1787, napisanego zdaniem Brücknera, po r. 1652 (p. Al. Brückner, znakomici pisarze wieku XVIII. I. Łukasz Opaliński, Pamiętnik literacki, r. 1902, str. 215 i ns.), por. także Chmielowski, Dzieje krytyki, str. 48 i ns.

²⁾ Wydane w „Zabawkach wierszopiskich i krasomowskich“ Józefa (sic) Rzewuskiego, w Poczajowie, 1762, str. 3—10.

1778 roku towarzystwo, mające na celu krytykę wychodzących z pod prasy książek, sądzenie i motywowanie swych sądów. Towarzystwo, niestety, się rozchwiało, a jako ślad swych dobrych zamiarów, zostawiło „Listy krytyczne“.

Świadczą o tem wreszcie różne artykuły, pojawiające się w tym czasie w czasopismach.

Ale jest to ciągle krytyka raczej czysto praktyczna, do pojedynczych dzieł stosowana, a przez to cząstkowa, nie obejmująca całości i mniej wyrozumowana. Dopiero, gdy literatura dojdzie już do wyższego stopnia rozwoju, gdy już w niej zakwitną wszystkie lub prawie wszystkie rodzaje literackie, w danej epoce uprawiane, gdy społeczeństwo jest z tej literatury niejako zadowolone, wtedy powstaje pragnienie owej krytyki ogólnej, obejmującej całość, rozumującej i wyrozumowanej. Na takiej podstawie zasadniczej powstają wszystkie „Sztuki Rymotwórcze“. Tak powstała poetyka Arystotelesa, Horacego, Vidy, tak poetyka Boileau'a we Francyi, Gotscheda w Niemczech, tak wreszcie Dmochowskiego w Polsce.

Takim jest pierwszy, najogólniejszy czynnik, który sprawił, że Sztuka Rymotwórcza mogła się zrodzić. Teraz przychodzą czynniki dalsze, więcej specjalne.

Więc najpierw zauważyć należy, że ówczesna literatura polska ulega bardzo silnemu wpływowi francuskiemu; jak pokazują ostatnie badania, był on większy, aniżeli dotąd sądzono ¹⁾. Otóż w literaturze francuskiej, którą nasi pisarze XVIII wieku tak wielbią i naśladują, była już *Art poetique* Boileau'a, „co Francuzi u siebie za cudo literatury poczytują“, jak mówi Dmochowski w przedmowie. Boileau wogóle wy-

¹⁾ Por. Gubrynowicz, *Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta*, Lwów, 1904. Bernacki, *Źródła niektórych komedyi Franciszka Zabłockiego*, I, Lwów, 1908. Mączewski, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (Pam. liter. 1904, str. 33 i ns.). Chrzanowski, *Krasicki jako autor Monitora z roku 1772*. (Tamże, str. 281 i ns.). Strusiński, *komedia X. Fr. Bohomolca w stosunku do teatru francuskiego i włoskiego*. (Tamże, r. 1905, str. 246 i ns.).

wierał na polskich autorów tej epoki wpływ znaczny¹⁾. Tem naturalniejszą jest rzeczą, że jego poemat o poezyi wpływ taki wywrzeć musiał. Chmielowski przypuszcza, że już Konarski wpływowi Boileau'a ulegał²⁾. To samo przypuszczenie co do Rzewuskiego wypowiedział Grabowski³⁾, u Golańskiego wpływ ten był bardzo silny⁴⁾. Można więc sądzić, że bez *Art poetique* Boileau'a nie byłoby *Sztuki Rymotwórczej* Dmochowskiego (nie mówiąc już o tem, że w tekście poemat polski będzie od francuskiego nadzwyczaj zależny). Rozczytywanie się w Horacym (bo zapewne Arystotelesa i Wide Dmochowski znał mało) nie byłoby tego skutku wywarło, mimo sprzyjających warunków ogólnych. Dopiero ten fakt, że literatura francuska miała taki poemat, wywołał analogiczny utwór w języku polskim; tam przede wszystkim Dmochowski znalazł pobudkę.

Dalszy fakt, który przyczynił się do powstania *Sztuki Rymotwórczej*, to ówczesna reforma szkolnictwa. Rozpoczął ją zakon Pijarów (do którego Dmochowski należał), prowadziła na wielką skalę stworzona w r. 1773 Komissya edukacyi narodowej. Nie zajmując się szczegółowem przedstawieniem tych wypadków, przypominamy tylko jeden fakt, dla naszego założenia ważny. W reformie szkolnictwa jedną z najważniejszych spraw była sprawa podręczników szkolnych. Wiadomo, jakie były usiłowania na tem polu, jak doprowadziły one do Towarzystwa do ksiąg-elementarnych (1775), jak wskutek tych dążeń pojawia się w tym czasie znaczna liczba bardzo dobrych książek szkolnych (Kop-

¹⁾ Por. Ign. Chrzanowski, O satyrach Naruszewicza (Pam. liter. 1902, str. 14—23 i 224—256, zwłaszcza p. str. 244—254). Chrzanowski, Przyczynek do genezy „Pijaństwa“ i „Żony modnej“ Krasickiego (Tamże, str. 440—442). — Maryan Szykowski, Tomasz Kajetana Węgierskiego „Organy“ (Przewodnik naukowy i literacki, r. 1907, str. 26—36).

²⁾ Chmielowski, *Dzieje Krytyki*, str. 77.

³⁾ Dr. Tad. Grabowski, *Ludwik Osiński*, str. 9.

⁴⁾ Daleko silniejszy, aniżeli podaje Chmielowski w *Dziejach Krytyki*, str. 114.

czyńskiego, Piramowicza, Popławskiego, Golańskiego). Otóż te fakta nie były bez wpływu na powstanie Sztuki Rymotwórczej Dmochowskiego. Nie mamy wprowadzić bezpośrednich dowodów na to, żeby Dmochowskiego książka odrazu była podręcznikiem¹⁾. Ale widzimy, że autor nasz dwukrotnie mówi w poemacie, iż pisze go „dla dobra młodzieży“; powołuje się często na Kopczyńskiego, Golańskiego, czyli właśnie na autorów, którzy pisali dla szkół, którzy, jak Dmochowski, byli nauczycielami, a z którymi oczywiście znał się dobrze. Może nie myślał Dmochowski o tem, aby jego Sztuka Rymotwórcza była rzeczywiście podręcznikiem szkolnym, jak gramatyka Kopczyńskiego lub nauka Wymowy i poezyi Golańskiego; może wyobrażał sobie swój poemat, jako książkę dla wszystkich, uzupełniających naukę szkolną.

W każdym razie nie ulega wątpliwości, że Dmochowski, pisząc swój poemat, o książce dla młodzieży myślał

¹⁾ Kaz. Wł. Wójcicki w dziele p. t. „Cmentarz Powązkowski“, (Warszawa, 1885, t. I, str. 164 powiada: „Pijarzy tę *Sztukę Rymotwórczą* upowszechnili u siebie jako książkę szkolną“. Pisząc zaś o Dmochowskim w Bibliotece Warsz. (r. 1871, t. III) wzmiankuje: „Jego Sztuka Rymotwórcza, ów kodeks literacki, który umieliśmy na pamięć w szkołach...“ Chmielowski w *Dziejach Krytyki lit.* na str. 124 mówi: „wyjątków ze Sztuki Rym. wprowadzonych do stylistyki, uczono się na pamięć jeszcze za moich młodych lat“. Rzeczywiście w stylistykach i wypisach z początku XIX wieku często dadzą się spotkać wyjątki ze Sztuki Rymotwórczej (p. „Wybór poezyi polskiej“. Warszawa, 1814, ed. druga pomnożona, cz. III, str. XXV, F. Królikowski, *Rys poetyki*, Poznań, 1828; F. Królikowski, *Wzory estetyczne*, Poznań, 1826, str. 56, str. 98, str. 99; Zakrzewski, *Wypisy Polskie*, Wilno, 1835—36 r., t. II, str. 182—185 i t. p.). Do rąk nauczycieli szkolnych Sztuka Rymotwórcza dostała się bardzo prędko. W Raportach szkół podwydziałowych z lat 1780—1793, składanych szkole Głównej koronnej (p. Komisya Edukacyi Narodowej i jej szkoły w Koronie 1780—1793. I Raporty szkół wydziałowych i podwydziałowych — wydaje Wierzbowski, całość jeszcze nie wyszła), znajdujemy, iż w Warszawie nauczyciel Daniel Hajewski, między innymi używał do wykładu teoryi poezyi Sztuki Rymotwórczej (p. zeszyt I, str. 43) „ponieważ książek elementarnych do tej nauki niema“.

i że reforma szkolnictwa, a w szczególności podręczników szkolnych, nie była bez wpływu na powstanie, na pierwszy zamiar Sztuki Rymotwórczej.

Formę poemat Dmochowskiego zawdzięcza znowu poematowi francuskiemu. Zważmy, że teorie poezyi były u nas już przed Dmochowskim, czy to częściowe w licznych artykułach krytycznych (w Monitorze, w pracach Ad. Czartoryskiego, w „Listach krytycznych“ i t. d.), czy też więcej zupełne, u Golańskiego na przykład, lub Karpińskiego. Ale są to rozprawy prozaiczne. Dmochowski chciał stworzyć coś nowego, czego jeszcze (jego zdaniem) w piśmiennictwie polskim nie było — wzór znalazł u Boileau'a, i za jego przykładem nadał swej poetyce formę wierszowaną. Mogła się tu przyczynić jedna z właściwości ówczesnej poezyi: jej dydaktyczność, jej chęć nauczania; poemat uczący poezyi i o poezyi, do takiego kierunku ówczesnej literatury dobrze się nadawał. Ale decydującym był tu przykład Boileau'a.

Tak się przedstawia geneza Sztuki Rymotwórczej w zarysie najogólniejszym. Do przedstawienia szczegółowego brak nam zupełnie danych.

*

*

*

Spójrzmy teraz na treść poematu Dmochowskiego, na jego poglądy i teorie literacko-krytyczne¹⁾.

Zobaczymy w dalszym ciągu niniejszej pracy, jak się ma rzecz z samodzielnością tych poglądów. W tej chwili tę kwestyę pozostawiamy na stronie. Bez względu, czy i skąd Dmochowski przejął te poglądy, bez względu, czy

¹⁾ Za podstawę tutaj i do całej mojej pracy biorę wydanie pierwsze (Warszawa, 1788, edycja o 84 stronach), jako takie, które mogło wpływać na urabianie pojęć w okresie pseudoklasycyzmu. Wydanie poprawione wyszło roku 1826, kiedy już zwycięstwo przechyliło się na stronę romantyków i wpływu mieć nie mogło. Zmiany zresztą zostały wykazane przy porównaniu wydań, a na główne i w dalszym ciągu zwracać będę uwagę.

w Sztuce Rymotwórczej jest samodzielnym, czy też jedynie powtarza poglądy obce: w chwili pisania poematu są one jego własnością i niezależnie od jakichkolwiek innych, możemy i musimy je badać — zwłaszcza, że w tej formie, w jakiej je podał Dmochowski, oddziaływały one na polską krytykę i poezję w epoce pseudoklasycyzmu.

Cztery pieśni składają Sztukę Rymotwórczą. Pierwsza i czwarta zawierają uwagi ogólne, tyjące się poezyi i krytyki, — druga i trzecia omawiają poszczególne formy poetyckie.

Pieśń pierwsza jest w układzie więcej systematyczna; czwarta bezładna i w znacznej części rozwija lub powtarza to, co już autor zapoczątkował w pieśni pierwszej: obydwie są sobie pokrewne i wzajemnie się uzupełniają.

Pieśń druga traktuje mniejsze formy poetyckie: siełankę, elegię, odę, epigramę, satyrę i bajkę; — trzecia większe: tragedję, epopeję i komedję.

Będziemy też rozbierali pierwszą pieśń i czwartą razem, a następnie pieśń drugą i trzecią.

Ogólnie należy zwrócić uwagę na to, że Dmochowski myśli swoje i spostrzeżenia podaje po największej części w formie nakazu lub zakazu; że z tych rad, wskazówek, nakazów musimy dopiero wyciągnąć sądy i pojęcia Dmochowskiego. Następnie zauważyć trzeba, że reprodukując Sztukę Rymotwórczą, nie możemy iść krok w krok za tokiem myśli poematu, gdyż, jak już wspomnieliśmy, Dmochowski często rzeczy, do siebie należące oddziela, rozrywa, powtarza tę samą rzecz i t. p. W naszym przedstawieniu musimy te rozdzielone części ze sobą łączyć.

Rozpoczyna Dmochowski swój poemat od skreślenia planu i zamiaru swego dzieła. Czyni to w pierwszych czterech wierszach:

Co istotną jest cechą dobrego poety,
Jakim mu trzeba torem dążyć do swej mety,

Czego szukać, a czego chronić się należy;
To ja zamyslałam śpiewać dla dobra młodzieży.

W tych wierszach najlepiej jest wyrażona treść Sztuki Rymotwórczej: określenie poety i wskazówki dla niego. Bezpośrednio potem umieszcza Dmochowski klasyczną inwokację nie do Muz jednak, lecz do Gustu, sędziego dzieł ludzkich „bez którego w ozdoby sam dowcip ubogi“; składa hołd tym wszystkim, którzy przed nim pracowali na niwie ojczystej, i przechodzi do samego poematu.

Poetą jest się z urodzenia, z natury — to jest punkt wyjścia dla poetyki Dmochowskiego.

Próżno ten Rymotwórca na Parnaskie góry
Chce się lekkomyślnemi śmiało puścić pióry,
Któremu niebo darów potrzebnych nie dało,
Ani się mu łaskawą twarzą nie rozśmiało:
Kto ma dowcip ścieśniony i geniusz suchy,
Tego Pegaz poziomy, temu Febus głuchy ¹⁾.
Szczęśliwy dar natury jest głównym przymiotem,
Daremnie w pracy hojnym oblewasz się potem,
Jeżeli cię natura sama nie sposobi:
Idąc na przeciwko niej człowiek, nic nie robi.
Ta jest Muza Poety, od niej ma natchnienie,
Ona mu rodzi myśli, ona kształci pienie ²⁾.

Z natury jest też różnorodność talentów poetyckich, z których jeden będzie celował w poezji miłosnej, innej epopei i t. d.

Płodna zawsze Natura w wyborne dowcipy ³⁾,
Różne między nie dzieli dary Aganippy:
Ten słodkim rymem ognie miłosne opiewa,
Ten ostrym Epigrammem wskroś serce przesywa,

¹⁾ Pieśń I, str. 1—2, ww. 15—20.

²⁾ Pieśń IV, str. 68, ww. 33—38.

³⁾ Wyraz „Natura“ w tem miejscu oznacza naturę wogóle, przyrodę, która wydaje różne talenty poetyckie; w wierszach poprzednio wymienionych (w pieśni IV) wyraz ten ma znaczenie ściślejsze: natury poety, jego organizacji duchowej.

Ow śmiałem piórem głosi Bohатыrskie dzieje,
Ów wdzięcznym tonem nóci lasy, łąki, knieje:
Ów piękne przypowieści i bajeczki prawi,
Ów trwoży lud na scenie, ów wesoło bawi¹⁾,

Ale sama natura, sam wrodzony dar poetycki nie wystarcza, potrzeba jeszcze „sztuki“²⁾. I tutaj Dmochowski zajmuje się stosunkiem wzajemnym „natury“ i „sztuki“. Ustępy, temu stosunkowi poświęcone, należą do najwięcej zawiłych—z tego powodu, że Dmochowski używa obu wyrazów w różnych znaczeniach.

Zatem stosunek natury i „sztuki“ jest taki, że „Nic sztuka bez natury, praca nadaremna“³⁾, to znaczy, że natura poetycka (= natchnienie), jest rzeczą najpierwszą, jest *conditio sine qua non* działalności poetyckiej, że „sztuka“ (= praca dla poznania warunków, jak pisali poeci i jak pisać należy) sama nic nie zdoła.

Jednakże obok natchnienia, obok wrodzonego uzdolnienia poetyckiego, „sztuka“ (= praca, i = gust, prawi-dła, znajomość poezji) jest rzeczą bardzo potrzebną i po-żyteczną, bo pomoże natchnieniu wykształcić się, bo do-da mu gustu:

Jednakowoż je łączy potrzeba wzajemna:
Bez natury choć sztukę znasz, musisz się gwałtem
Ale przy sposobności, kiedy jeszcze kształtem
Pięknym umiesz rozłożyć naturalne wdzięki,
Dzieło twe zda się dziełem niebieskiej być ręki
Tak z daru przyrodzenia żyznorodne pole,
Z dobrem ziarnem wydaje chwasty i kąkole,
Gdy biegłego rolnika nie sprawi go praca,
A wprawne wybornem ziarnem się wypłaca:
Tak i dowcip bez sztuki, choć wiele dokaże,
Jednak często piękności swe plamami zmaże:

¹⁾ Pieśń I, str. 2, ww. 27—34.

²⁾ Nie używamy tego wyrazu w znaczeniu dzisiejszem, ale w zna-czeniu, jakie mu nadawał Dmochowski, t. j. pewien system poglądów na poezję, przepisy—dlatego wyraz ten podajemy w „ “.

³⁾ Pieśń IV, str. 68, w. 39.

Lecz gdy się z sztuką ściśłem połączy ogniwem,
Więcej rodzi, i płodem zakwita szczęśliwym¹⁾.

Zatem „sztuka“ jest konieczną, ale nie jest niewzruszoną ani nieomylną. Nie należy się jej trzymać, jak pijany płota. „Sztuka“, t. zw. przepisy, reguły, wskazówki; — to wszystko wzięte jest z przykładów, z dzieł dotychczasowych, wprawdzie były dzieła, a potem powstały przepisy. Otóż

Górny Geniusz lotne rozpuściwszy skrzydła,
Za nieprzestępne sztuki wyleci prawidła:
Pójdzie, gdzie zapęd myśli niesie go wysokiej,
Nowe stworzy rodzaje, nowe da widoki.
Czyż jeden rodzaj broni przystępu drugiemu?
Czyż wszyscy podlegamy prawidłu jednemu?
Nowość, co jako światło niespodzianie bije,
Co w sobie sztukę dotąd niepoznaną kryje,
Razi umysły w ciasnym zamknięte okresie,
Ale z czasem chwalebne zwycięstwo odniesie²⁾.

Dawni autorowie godni są naśladowania, oni stworzyli dzieła doskonałe, z ich dzieł powstała „sztuka“—ale nie jest grzechem, jeżeli twórczy geniusz, „nie chcąc iść gościncem bitym“, nowe sobie stworzy drogi, nową „sztukę“. Tak, na tej nowej drodze zostali znakomitymi pisarzami, „wyniosły Milton“ i „smutny Jung“³⁾.

Tu Dmochowski uprzedzając niejako zarzut czytelnika z XVIII wieku, przyzwyczajonego do czci przepisów, zapytuje sam: „I na cóż więc prawidła swe sztuka kryśli“?—Po co istnieje „sztuka“, po co wskazówki, reguły, po co pisał Horacy, Boileau i inni swoje poetyki? Gdyby Dmochowski zupełnie konsekwentnie szedł za poprzedniem swoim twierdzeniem o twórczym geniuszu, to musiałby odpowiedzieć tak, jak odpowiadali pierwsi romantycy: istotnie, prawidła swoje kreśli sztuka zupełnie niepotrzebnie. Ale Dmochowski

¹⁾ Pieśń IV, str. 68 - 69, ww. 40—52.

²⁾ Pieśń IV, str. 69, ww. 57—66.

³⁾ Pieśń IV, str. 69—70.

wski w teorii tylko wypowiedział zdanie tak postępowe (romantyczne), w praktyce dalekim był od niego. W praktyce przecież cały jego poemat jest zbiorem reguł, przepisów, jest poświęcony właśnie tej „sztuce“; Dmochowski więc musi szukać takiej odpowiedzi, któraby znowu pogodziła i połączyła „sztukę“ z „naturą“. To znaczy: musi szukać odpowiedzi najogólniejszej i najogólniejszej formuły dla swojego pojmowania poezyi i sztuki. Odpowiada tak:

Na to, żeby natury trzymać się najściślej.
Tyle mamy dzieł różnych, a wszystkie są godne
Pochwały, skoro tylko z naturą są zgodne¹⁾.

Cóż to jest ta „natura“, z którą zgodność czyni dzieła godnymi pochwały? Odpowiedź na to znowu pytanie jest u Dmochowskiego porozbijana na kilka miejsc, a komplikuje się wspomnianym wyżej faktem, że Dmochowski używa wyrazu „natura“ w różnych znaczeniach, tem wreszcie, że widocznie Dmochowski sam sobie jasno na tę kwestyę nie odpowiedział.

Objaśnia Dmochowski rzecz najpierw temi słowy:

Kiedyż sztuce natura dobre wzory daje?
Wtenczas, kiedy panują proste obyczaje,
Gdy śmierć ojca przebija krwawym sztychem syna,
Gdy matka dzieci swoje na piersi zaklina,
Kiedy osierociałe po mężach swych wdowy,
Nielitościwym włosy rwą pazurem z głowy,
Gdy w powszechnem nieszczęściu król i lud pospołem
Biorą żałobne szaty, w piasku grzebią czołem,
Gdy nowo wyszłe na świat dziecię ojciec bierze
Na ręce, i niebu je oddaje w ofierze,
Po długiem oddaleniu, gdy syn swe rodzice
Widzi, ścisła ich nogi, łzami skrapia lice;
Wszystko, co nosi jakąś na sobie prostotę,
Co nieznaną w tych czasach okazuje cnotę,
Męskich farb, żywych myśli dostarcza pocie²⁾.

¹⁾ Pieśń IV, str. 70, ww. 76—78.

²⁾ Pieśń IV, str. 70, ww. 79—93.

Nic podobnego poecie nie daje świat współczesny, w którym „okrutny a mocny tyran głupiej mody, wszystkie prawie na jeden bok przelał narody“, gdzie życie towarzyskie zatarło pierwotną prostotę¹⁾.

Z ustępu tego widoczna jest rzeczą, że tu Dmochowski przez „naturę“ rozumie przede wszystkim *naturę ludzką*, w jej postaci pierwotnej, niezepsutej późniejszą wyrafinowaną kulturą. Z tą *naturą* każe być poecie zgodnym, tę przedstawiać; ona poecie dostarczy „męskich farb“ i „żywych myśli“²⁾.

Z drugiej znów strony Dmochowski myśli o naturze ludzkiej wogóle, stałej, niezmiennej. I tu jest pogląd podobny do poglądu Boileau'a. Ale z tej stałości natury ludzkiej Dmochowski znów inny wyciąga wniosek. Mianowicie w kwestyi naśladowania starożytnych. Starożytność, mówi Dmochowski, wydała doskonałe przykłady i wzory poezyi. Ale jak wogóle sztuka nie powinna krępować natury, tak i starożytność nie powinna przeszkadzać rozwojowi poezyi nowej:

W dawnych znajdziesz wszelkiego gatunku przykłady,
Umiej w nich rozeznawać piękności i wady:
Kto w ciasnym wad Autora nie czuje rozumie,
Ten pewnie i piękności jego czuć nie umie.
Lecz w nich nie pokładajmy zabobonnej wiary,
Czy to już doskonałe ma z każdej być miary,
I w niczem go bez grzechu, nie godzi się winić,
Co pisze starożytność? Możnaż większą czynić
Krzywdę naturze ludzkiej, sądząc ją tak płochą,
Że dawnym była matką, a dla nas macochą?
Zawsze ona rozlewa swe dary obficie.
Grzebią je przez złe ludzie częstokroć użycie,
Ale drudzy owoce doskonałe rodzą,
Którzy powolnie za jej przewodnictwem chodzą.

¹⁾ Tamże, w. 94—98.

²⁾ Jak zobaczymy później, Dmochowski główną myśl o zgodności poezyi z naturą wzięt od Boileau'a, natomiast pojmowanie tej natury jest u niego inne.

Nie dajmy się przesądu zaciemniać powłoką:
Rzućmy nieuprzedzone na dzisiejsze oko
Dzieła sławnych pisarzów; a pewnie uznamy,
Że wiele równych bogactw starożytnym mamy ¹⁾.

Z tej samej myśli wyniknie uwaga o naśladownictwie wogóle:

Nie chodź ślepo cudzemi ścieżkami jak bydło,
Jeśli w dobrym chwalebna, tedy w złym obrzydła
Rzeczą naśladowanie. Znajdzie kto wiersz nowy,
Już ma tłum naśladowców za sobą gotowy;
A gdy w nim każdy wyraz wiele zawsze znaczy,
Biedne naśladowniki zostają w rozpacz.
Rzadko uda się komu. Wiek świadczy wiekowi,
Nie zrównał naśladowca nigdy Autorowi.
Ufajmy więcej sobie, znajmy swe przymioty,
Czyż tak rzekła natura: że tylko dopóty
Posuniesz dzielność twego człowiecze rozumu,
Jak Bóg powiedział morzu, ta granica szumu
Twego zuchwalstwa wstrzyma? Nie masz tego prawa:
Wszelką nam wolność daje natura łaskawa,
Niech tylko w nas niedbalstwo dowcipu nie morzy,
Wnet ze swych skarbnic talent nowe cuda stworzy ²⁾.

Od natury ludzkiej pierwotnej przejście łatwe do natury wogóle, do przyrody, z którą ci ludzie pierwotni są w ściślejszym związku, aniżeli społeczeństwo, zepsute kulturą i ulegające modzie. To też Dmochowski woła:

Naturo! wszystka w tobie piękność się zamyka,
Ty jesteś źródłem prawdy! Twoja nas przenika
Czcia powaga! W twej księdze dla wszystkich otwartej
Widać najwyższej ręki charakter niestarty!
Tu się duch rodzi, tu się malownia zagrzewa
Porusza się namiętność ³⁾...

¹⁾ Pieśń IV, str. 76—77, ww. 255—272.

²⁾ Pieśń VI, str. 77—78, ww. 283—298.

³⁾ Tamże, str. 76, ww. 237—242. Dalszą konsekwencją tego uwielbienia dla przyrody, przeciwstawionej kulturze, będzie oczywiście uwielbienie i pochwała wsi:

Wies matką dobrych myśli, tu powietrze czyste,
Jak w ciele tak i w duszy skutki oczywiste

Natura jest jedynym ozdób wizerunkiem,
Byłeś je brał rozumnie, nie ślepym trafunkiem.
W niej się zielenią lasy, w niej się łąki śmieją,
Grzmią pioruny, wrą morza, dmą wiatry,

dżdże leją:

Pasą się kotne trzody, młode kozki skaczą,
Zamki zwalone w gruzach wielkości swej płaczą.
Wichry walą odwieczne dęby wraz z młodym chróstem,
Co wspaniale wprzód stało, to leży pomostem,
Ryczy w odległych puszczach głodem zdjęte zwierze,
Rybak chytre zastawia w jeziorach węcierze;
Tysiąc złotych gwiazd zdobi niebieskie sklepienie:
W cichej nocy okropne panuje milczenie.
W tym jutrzienka uprzedza bystrołotne gońce,
I prowadzi za sobą, dawcę światła słońce.
Ptaki, które siedziały cicho pod noc ciemną,
Żądany dzień witają, pieśń nócą przyjemną:
Idą w pole rolnicy, ciągną w jarzmo woły
Ci orzą, tamci zwożą snopy do stodoły.
Wszystko może w naturze do robót twych służyć,
Byłeś tylko miał dowcip i umiał jej użyć¹⁾.

W przypisku Dmochowski cytuje Arystotelesa: „Wszystkie poezyi rodzaje są naśladowaniem natury... Wrodzona

Dzielną mocą sprawuje: A pod chmurą brudną
Miasta ciężko oddychać, jakże myśleć trudno!
Tu człowiek widzi wszystkie przyrodzenia płody,
Tu miesza łyzy do źródeł kryształowej wody,
Tu oczy jego ciągną rozłożyste gaje,
Tu góry, którym słońce złotą barwę daje,
Tu w przyjemne poranki, tu w chłodne wieczory,
Wiosna z kwiatów, z ros lato, śliczne stawia wzory.
Lekką nogą po łąkach jędrną trawkę depce,
Idzie w las, cichość jego do ucha mu szepce:
Błąka się, wszedł w jaskinią: tam go coś porusza,
Tam go tajemną mocą odludność napusza;
Przyszedł pod górę, siada: słyszy jak z wysokie (!)
Skały, z okropnym szumem spadają potoki.
Widzi blisko jezioro, wód obszerne niwy,
Raz w miłej ciszy stoi, znowu gdy burzliwy
Wiatr powstaje, do brzegów szumne wały toczy
Tak różnemi widoki chciwe pasąc oczy,
Różne odbiera czucia, różne poruszenia:
Zapalony wśród burzy, cichy wśród milczenia.

(Pieśń IV, str. 75—76. ww. 215—236).

¹⁾ Pieśń I, str. 4—5, ww. 75—94.

jest ludziom naśladować: i każdy kocha się w naśladowaniu“. Zatem zgodność z naturą (ludzką, pierwotną) i naśladowanie natury (wogóle), to jest postulat, który zdaniem Dmochowskiego winna spełniać poezya. „Sztuka“ (prawidła, przepisy) wskazuje drogę, po której ma się to odbywać („Natura farb skarbnica, sztuka ich mistrzyni“). Sztuka przedstawić zdołała naturę tak, że nawet to, co nas w naturze razi, w poezyi będzie pięknem ¹⁾. Tą sztuką zaś kieruje rozum:

Wiele jest dróg do błędu, lecz jedna prowadzi
Do prawdziwych piękności. Tej rozum iść radzi... ²⁾
Rozum niech będzie mistrzem, a nie widzimi się... ³⁾
Lecz my, którzy rozumu słuchamy nauki,
Całą rzecz podciągamy do prawideł sztuki... ⁴⁾

„Rozum“ ma tu to samo znaczenie, co „raison“ u Boileau'a, t. zn. mniej więcej zdrowy sens; w imię takiego rozumu Dmochowski protestuje np., by nie malować cyprysów wtedy, gdy się przedstawia rozbitków w morzu ⁵⁾; tak pojętym rozumem Dmochowski ogranicza fikcyę w poezyi:

Zmyślenie jest żywiołem i duszą poety,
Gdy wytkniętej rozumem nie przechodzi mety... ⁶⁾
Przez różność farb dobranych zrobisz rzecz przyjemną:
Ale niechaj ją zawsze zdrowy rozum tworzy ⁷⁾.

¹⁾ Nie masz takiego smoka, ani dziwoląga,
Który sztucznie wydany, oka nie pociąga:
Trafny pędzel, który się na wszystko sposobi,
Z rzeczy najokropniejszej najpiękniejszą zrobi.
Natura farb skarbnica, sztuka ich mistrzyni:
Czy to mi straszny obraz, czy przyjemny czyni;
Jeśli zręcznie udany, wart on u mnie tyle:
Czy śmiejąc się, czy płacząc, rozerwe się mile.
(Pieśń III, str. 31—32, ww. 1—8).

²⁾ Pieśń I, str. 4, ww. 73—74.

³⁾ Tamże, str. 6, w. 121.

⁴⁾ Pieśń III, str. 34, ww. 55—56.

⁵⁾ Pieśń I, str. 6, ww. 122—123.

⁶⁾ Pieśń I, str. 5, w. 95—96.

⁷⁾ Tamże, ww. 102—103.

Takie są ogólne uwagi Dmochowskiego o poezji, o wrodzonym talencie, o sztuce tworzenia i jej stosunku do natury. Nie wdaje się Dmochowski w dociekania o istocie poezji i o istocie piękna; nie zastanawia się też szczegółowo nad tem, co poezja przedstawia, co jest jej treścią, ogólnie tylko zaznacza, że tą treścią jest natura (równocześnie uważając naturę za źródło ozdób poetyckich). Być może, iż Dmochowski omawiając w pieśni drugiej i trzeciej treść pojedynczych rodzajów poetyckich, nie uważał za konieczne zajmować się tą sprawą w ustępach ogólnych.

Nie określając istoty poezji, Dmochowski określa jej cechy formalne, zewnętrzne. Wymienia tych cech trzy: rym, odrębny styl i fikcję.

Rym największa dzisiejszych wierszów jest ozdoba,
Nie wiem, czy się wiersz komu bez rymów podoba.
Pełen satyrycznego Opaliński ducha,
Choć rozum kontentuje, nie głaszcze nam ucha¹⁾.

Co do stylu, innego niż w prozie por. ustęp:

Tok w piśmie rymotwórcy ma właściwy sobie.
U niego kutym rylcem Kłoto nie wyskrobie
Łask świadczonych pamięci: kiedy mowca skromniej
Tłómacząc się, wyraża: że ich nie zapomni.
Inak mówca, poeta inaczej słowa wiąże²⁾.

Wreszcie o fikcyi mówią wiersze powyżej już zacytowane: „Zmyślenie jest żywiołem i duszą poety“ i t. d. Ale i tu znowu Dmochowski myśli dokładniej nie rozwija, nie zastanawia się nad istotą i znaczeniem fikcyi poetyckiej,

¹⁾ Tamże, str. 3, ww. 53—56 Wprawdzie Dmochowski nie mówi tu o konieczności absolutnej rymu. W wyd. 3 tę konieczność zaakcentuje silniej („Nie można być poetą etc.). W obu zaś wydaniach powołuje się w przypisku na Kopczyńskiego, mianowicie na zdania: „Rymy za potrzebną wierszów ozdobę poczytane być mają. We wszystkich narodach, gdzie zupełnego nie masz iloczynu czyli prozodyi, wiersze rymami zdobiono i zdobią“.

²⁾ Pieśń I, str. 13, ww. 311—315.

zadawalnia się jego skonstatowaniem. Wogóle na tych uwagach, któreśmy dotąd omówili, kończy się teoretyczna część ogólnej poetyki Dmochowskiego. Cała reszta jego dzieła (a więc największa część), poświęcona jest wskazówkom, radom, zakazom, przepisom. Przeważnie zresztą w tę formę obleczone są uwagi teoretyczne; tak np. w ustępie, poświęconym fikcyi, jeden wiersz tylko mówi o niej, jako o charakterystycznym znamieniu poezyi, wszystkie inne uczą poetę, jak się ma z fikcją obchodzić.

Spójrzmy teraz na dydaktyczną część Sztuki Rymotwórczej.

Więc najpierw co do samego poety.

Skoro dar poezyi jest wrodzony, a nie może być na-
byty, przeto kto machęć wierszowania, niechże wprzód dłu-
go „mierzy się z swą głową“ i sił próbuje, niech siebie zba-
da dobrze, czy wogóle „dowcip“ (talent) ma, a następnie —
skoro są różne do różnych rodzajów poetyckich uzdolnienia,
w jakim kierunku ten „dowcip“ pójść może¹⁾. W każdym
innem zajęciu, bowiem, można poprzestać nie bez honoru
na stopniach pośrednich: „kto nie jest architektem, może
być mularzem, może być cyrulikiem, kto nie jest leka-
rzem“²⁾ i t. d. — w poezyi trzeba być pierwszym:

Lecz w sztuce niebezpiecznej odlewania wierszy,
Musi być ten ostatni, kto nie będzie pierwszy;
Żaden szczebel pośredni dwóch końców nie grodzi,
Nigdy się Rymotwórcą miernym być nie godzi,
Nie ścierpią tego ludzie, nie darują bogi³⁾.

Jeżeli poeta nie ufa swej sile, a ma wprawność i bie-
głość formalną, to niech wzbogaca literaturę ojczystą prze-
kładami dzieł obcych, choć i to zadanie nie jest tak łatwą
rzeczą: dobry tłumacz równie rzadki, jak dobry autor⁴⁾.

1) Tamże, str. 2, w. 21 i ns.

2) Pieśń IV, str. 67, w. 1 i ns.

3) Tamże, str. 68, ww. 13—17.

4) Tamże, str. 77, w. 273 i ns.

Nie idzie bowiem o to, aby dosłownie tłómaczyć, ale należy oddać ducha treści i moc wyrażień.

Aby być dobrym poetą, trzeba (poza pierwszym warunkiem: zdolnością wrodzoną) najpierw wiele się uczyć, pracować nad wzbogaceniem głowy w myśli:

Jak do obrazu różne potrzeba mieć farby,
Tak, żeby dobrze pisać, zebrać nauk skarby.
Trudno tam idzie wyraz, sucha tam wymowa,
Gdzie nie jest w różne myśli zubożona głowa.
A więc trzeba się uczyć. I we dnie i w nocy
Wertować mądre pisma, w nich pewnej pomocy
Szukać do dzieła swego ¹⁾.

Co przedewszystkiem poeta winien studyować, zobaczmy wkrótce poniżej.

Oprócz pracy nad własnem ukształceniem, poeta winien usilnie pracować nad samem dziełem, poprawiać, przerabiać, aż wyjdzie ono z pod jego pióra doskonałem. Prawda, że zupełnej doskonałości na świecie niema, ale trzeba do niej przynajmniej dążyć:

Nie ludzkie dzieło ze wszech miar być doskonałym,
Lecz nie przeto w pisaniu możesz być niedbałym.
Staraj się w pracy twojej uścić najlepiej ²⁾.

Żeby zrobić rzecz dobrą, trzeba i „miejsca i czasu“; próżno chlubi się poeta, że jest skory w pisaniu, bo „rzadki ten, co i dobrze i prędko napisze“... Zatem:

Pośpieszaj, ale zwolna: pisz ostrożnie rymy,
Nie leń się ich dwadzieścia razy wziąć do limy:
Nie trać serca w robocie, zniknie trudność z pracą:
A nie na opóźnieniu twe dzieła nie stracą.
Czemu dziś nie wydłasz, nazajutrz dokażesz,
Z czasem przydasz, co trzeba, a co nadto, zmażesz ³⁾.

¹⁾ Tamże, str. 71, ww. 107—113.

²⁾ Pieśń IV, str. 78, ww. 299—301.

³⁾ Pieśń I, str. 15, ww. 377—380.

Lepiej pisać mało, a dobrze (jak to robi Trembecki):

Nie na tem sadź twą chwałę, że napiszesz wiele,
Większą ten sławę zyska w pamięci Kościele,
Co choć mało, lecz piórem napisał wyborynym,
A względ ludzki mimo się kładł umysłem górnym ¹⁾.

Kierować się też trzeba w twórczości poetyckiej krytyką. Krytyce Dmochowski poświęca dość znaczną liczbę wierszy w pieśni I (ww. 393 — 452) i IV (ww. 135 — 158 i 323 — 344). Radzi poecie aby był sam dla siebie surowym krytykiem; aby żądał zdania przyjaciół, aby unikał jednak jak ognia pochlebców, bo „ciężej zawsze pochlebstw, niż krytyk przypłacisz“. Tymczasem

Mądry przyjaciel pilnie dopełnia urzędu
Sędziego, i żadnego nie dopuszcza błędu:
Wytknie, co zaniedbane, cò niskie poprawi,
Co nie w ładzie, na swoim miejscu to postawi,
Bystrem okiem rozezna złoto od pozłoty,
Od męskich ozdób zwodne odłączy błyskoty,
Przygani wytworności wyrazów zbytecznej,
Zmaże sposób mówienia cudzy niedorzeczny;
Obrażony języka tok uleje właśnie,
I wyraz twój wyłoży, kiedy nie brzmi jaśnie.
Tak poczyną w krytyce przyjaciel prawdziwy ²⁾.

Często jednak autor, zbyt obraźliwy, nie daje do siebie przystępu mądrej a sprawiedliwej krytyce i tylko w tym celu tej krytyki rzekomo pragnie, aby módz znaleźć czytelników, przed którymiby recytował swe wiersze. I znajduje ich dosyć: nietylko na prowincyi, ale nawet w Warszawie jest dużo ludzi, co czytają książki bez braku, jedynie dla zabawy.

Rzadki, co rzeczy waży na przystojnej szali,
Głupi znajdzie głupszego, który go pochwali ³⁾.

¹⁾ Pieśń IV, str. 73, ww. 175—178.

²⁾ Pieśń I, str. 16, ww. 413—423.

³⁾ Tamże, str. 17, ww. 451—452.

W pieśni IV Dmochowski wraca znów do krytyki. Nie unosić się zdaniem pochlebców, bo wtedy poeta wpadnie w zbyt górne mniemanie o sobie i zacznie gardzić względami ogółu — a ten znów na wzgardę wzgardą odpowie. Słuchać należy zdania każdego; nie jest wstydem każdego się radzić, bo i nieoświecony da nieraz radę bardzo dobrą. Nie trzeba też przywiązywać się ściśle do zdania jednego człowieka — bo jeden sam dobrze pisze, a sądzić nie umie, drugi miernym będzie autorem a doskonałym krytykiem; trzeba się wielu radzić, zważać, kto mówi z siebie, a kto z innych — radzić się trzeba przedewszystkiem ludzi mądrych, bo

Co za dobre osądzi mądrych ludzi zdanie,
To być dobrem po wszystkie wieki nie przestanie¹⁾.

Dobrym krytykiem nie jest ten, który „wziąwszy na nos krzywe okulary“, same wady tylko umie w książce wysledzić, a na jej piękności jest ślepy.

Ostry krytyka urząd nie każdego zdobi:
Niech ten sądzi o drugich, który sam co zrobi²⁾.

Wspomnieliśmy wyżej, że Dmochowski każe pocie wiele pracować nad swem wykształceniem, wiele się uczyć. Charakterystyczną jest rzeczą, co Dmochowski każe swemu pocie studyować przedewszystkiem i w jakim celu:

Poznać ludzkie związki,
Jakie poddanych, jakie królów obowiązki,
Jaka się cześć rodzicom od dzieci należy,
Poważnej sędziwości jaka od młodzieży,
Co sobie winni bracia, co obywatele,
Co prawem i spojeni węzły przyjaciele,
Jak sprawować urzędy, jak pocziwie sądzić,
Jak rozumnie podlegać, jak chwalebnie rządzić,

¹⁾ Pieśń IV, str. 72, ww. 157—158.

²⁾ Tamże, str. 79, ww. 343—344.

W całym życiu za czystą ubiegać się cnotą,
Sprawiedliwość nad wszystko świata przenieść złoto,
Szczerze o dobru kraju przemyślać na radzie,
Ani drogiego czasu nie tracić na zwadzie,
Niczego nie żałować dla miłej ojczyzny,
I kalectwo ponosić i chwalebne blizny;
A nawet na ofiarę jej położyć życie¹⁾.

To znaczy, że Dmochowskiemu nie chodzi o czystą wiedzę wogóle: chodzi o wiedzę zastosowaną do życia poezji, o wiedzę, która prowadzi do cnoty. Taka wiedza, zdaniem Dmochowskiego, sprawi, że poeta będzie miał obfitość myśli, że ogarnąwszy powinności wszystkich stanów, potrafi w dziele swem dobrze ludzi malować. Taka wiedza zrobi poetę sławnym:

Tak zostaniesz pisarzem w późne wieki sławnym,
Tak będziesz pożytecznym, tak będziesz zabawnym²⁾.

I tu dochodzimy do głównej myśli Dmochowskiego o stosunku poezji, sztuki — do życia, o *zadaniu* i *celu* poezji:

To jest prawo poetów sztuki nieodmierne
W przyprawnym kąsku dawać nauki zbawienne³⁾.

W pięknej formie dawać zbawienne nauki, uczyć, zachęcać do cnoty: to jest cel, to zadanie poezji, to jej racja bytu.

W pieśni II i III przy omawianiu pojedynczych rodzajów poetyckich, Dmochowski ciągle do tej myśli będzie wracał; rodzaje rozpatrywać będzie zawsze z tego punktu widzenia, zwłaszcza te, których działanie na człowieka jest najsilniejsze i najbardziej bezpośrednie, t. j. sztukę dramatyczną (por. niżej).

Konsekwencją tego zasadniczego żądania będzie oczywiście przepis, aby dzieło poezji było cnotliwe, by nie psu-

¹⁾ Tamże, str. 71, ww. 113—127.

²⁾ Pieśń IV, str. 72, ww. 131—132.

³⁾ Tamże, ww. 133—134.

ło serc, słodko łechcąc zmysły ¹⁾, by cnotę z prawdą w żywej malowało postaci ²⁾:

Ileż częstokroć złego przez to się nie dzieje,
Gdy rozpuściwszy pióro, że aż ucho boli,
Uczy bezwstydnym Autor wyrazem swej woli,
Naigrawa się z świętości, a tem więcej szkodzi,
Że brzydki jad wyrazem cukrowanym słodzi ³⁾.

I znowu dalszą konsekwencją będzie żądanie, aby sam poeta stał na wysokości etycznej: aby pisał dla chwały, nie dla zysku ⁴⁾; aby nie szukał swej sławy z poniżeniem drugich ⁵⁾; aby pod pozorem prawdy nie szczypał ludzi piórem, zmaczanem w żółci ⁶⁾; aby wiersze nie były wiecznem jego rzemiosłem:

Niechaj wiersze nie będą twem rzemiosłem wiecznem,
Kiedy z ludźmi zostajesz w pożyciu społecznem,
Masz swoje obowiązki: ojczyzna cię żąda,
Wzywa przyjaźń, ubóstwo tej ręki wygląda.
Pięknie to, że w pisaniu mocny jesteś wierszy,
Lecz dobrym być człowiekiem, to zaszczyt najpierwszy ⁷⁾.

Tyle co do poety. Przechodzimy teraz od poety do utworów. Dmochowski daje poecie wskazówki, jakim jego dzieło być powinno. Widzieliśmy już, że dzieło poetyckie powinno być cnotliwem (etycznem), i widzieliśmy, jakie do tego prowadzą drogi. Równocześnie dzieło powinno być pięknem. Na czym piękno polega, także już wiemy: na zgodności z naturą. Ale piękno jest także stroną formalną poezyi, jest także rzeczą „sztuki“. I jakkolwiek Dmochowski nie stawia „sztuki“ ponad naturę, to jednak jej znaczenia

¹⁾ Tamże, str. 83, w. 438.

²⁾ Tamże, w. 448.

³⁾ Tamże, str. 82, ww. 432—436.

⁴⁾ Pieśń IV, str. 74, w. 187 i ns.

⁵⁾ Tamże, str. 75, w. 159 i ns.

⁶⁾ Tamże, str. 72, ww. 425—426.

⁷⁾ Tamże, str. 83, ww. 451—456.

nie obniża. „Sztuka“ jest konieczną. Otóż o ile „dowcip“—talent może być tylko wrodzony, o tyle „sztuka“ może być nabytą, można się jej nauczyć. Przepisy i reguły poety nie stworzą, ale go nauczyć mogą sztuki pięknego pisania. Tym wskazówkom Dmochowski poświęca swój poemat.

I. Zmyślenie, fikcja jest żywiołem i duszą poezyi, ale nie może przekraczać miary wytkniętej rozumem; nie wolno poecie tak się unosić wyobraźnią, iżby delfinów mieścił w lasach, a dzików w morzu, nie wolno zabitego raz rycerza napowrót wprowadzać na plac. „Poeci! Malarze! umiejcie żywość myśli w pewnej trzymać miarze“, i nie malujcie płochym pędzlem dzikich dziwotworów, bo będziecie tylko w powszechnem pośmiewisku ¹⁾. Na dzisiejszy język przełożone—znaczy to, że fantazya, wyobraźnia poety winna się trzymać w szrankach naznaczonych przez rozum, prawdę i prawdopodobieństwo ²⁾ (przez to osiągniętą będzie piękność treści).

II. Odpowiednio do tego przepisu należy wybrać treść, temat dzieła (odpowiednio również do swego uzdolnienia, por. wyżej). „Wybrać więc rzecz stosownie jest pierwszym przymiotem“ ³⁾. Treść jest rzeczą główną w dziele, główniejszą od formy: „Rzecz zawsze jest najpierwsza“ ⁴⁾. „Myśl jest Matką wielkości, a wyraz jak kreda“ ⁵⁾.

Teraz drugi przymiot: „utrzymać ją“ ⁶⁾. To znaczy nadać jej formę piękną i odpowiednią treści („by wątek był postawy wart, postawa wątku“).

Warunki piękności formy będą następujące.

1. Ozdoby, których zresztą Dmochowski szczegółowo

¹⁾ Pieśń I, str. 5, ww. 95—114.

²⁾ Na prawdopodobieństwo Dmochowski kładzie silny nacisk. Później przy tragedyi powie nawet „Czasem prawda nie będzie podobna do wiary: Nic więc nad podobieństwo nie stawiaj do prawdy“.

³⁾ Tamże, str. 5, w. 115.

⁴⁾ Tamże, str. 4, w. 61.

⁵⁾ Tamże, str. 8, w. 203.

⁶⁾ Tamże, w. 116.

nie wymienia, żąda tylko, aby były na swoim miejscu, aby ich nie psuło nikczemne sąsiedztwo, aby w ich rozmieszczeniu był sens i ład ¹⁾).

2. Budowa utworu, układ, wzajemny stosunek całości i części:

A jako okazałe i wyniosłe mury,
Nie uczynią budowy pięknej, gdy struktury
Nie znać w niej, ni biegłego Architekta ręki;
Tak i dzieło ma tylko rozsypane wdzięki,
Błyszczące nie na miejscu, świecące bez ładu,
Jeżeli potrzebnego nie masz w nim układu.
Ten, który ma porządek w przyzwoitym względzie
Wie, co na którym miejscu stosowniejszem będzie,
Wie jaka farba dobra, wie gdzie jej przystoi,
On się w robocie swojej usterku nie boi:
Nie braknie mu wymowy, na krasie nie schodzi:
On wie, co dzieło zdobi, on wie co mu szkodzi,
Co w początku, co w środku, co położyć potem;
A tak niechybnym snując myśli kołowrotem,
Idzie do celu swego i gładko i snadnie,
Nie wzbije się zbyt górnio, zbyt nisko nie spadnie:
Zawsze dzieła osnowę mając przed oczyma,
Przyzwoitego toku swej rzeczy się trzyma ²⁾).

Podobnie:

Niech wszystko sobie miejsce właściwe osiedzie,
Niech środek z wstępem zgodny, koniec z środkiem będzie.
Niechaj się do jednego wszystko ściąga celu;
Niechaj się jedna całość złoży z części wielu ³⁾).

3. Umiarkowanie w opracowaniu szczegółów ⁴⁾. Pisarz, zbyt zatopiony w swym przedmiocie, nie porzuci go nieraz, aż znudzi czytelnika; maluje pałac: opisze go ze wszystkich stron możliwych, opisze rzeźby, okna, ganki, ogród, wszystko, aż do najdrobniejszych szczegółów. Obraz

¹⁾ Tamże, str. 5—6, w. 115 i ns., str. 15, w. 383 i ns. Pieśń IV, str. 68, ww. 23—32.

²⁾ Pieśń I, str. 6, ww. 129—146.

³⁾ Tamże, str. 15, ww. 385—388.

⁴⁾ Tamże, str. 7, w. 147 i ns.

może być nawet piękny, ale będzie „nudny, że nadto bogaty“. Nadmiaru szczegółów trzeba się strzedz:

Kto nie zna przystojnego ścieśnienia się sztuki,
Ten nie ma o pisaniu najmniejszej nauki.

4. Z drugiej znów strony nie należy popadać w zło przeciwnie: chroniąc się rozwlekłości, być ciemnym ¹⁾. Jasność bowiem jest jednym z najważniejszych przymiotów dzieła poetyckiego; osiągnąć zaś ją można przez to, że zanim pisać, wprzód poeta nauczy się logicznie i jasno myśleć.

Jasność jest pierwszy przymiot; już to źle oznacza
Kiedy dla zrozumienia potrzeba tłumacza.
Jeżeli, żebym cię dociekl, suszę myśl daremno,
Lub ja tępo pojmuję, lub ty piszysz ciemno.
Są takowe dowcipy, w myślach zawikłane,
Są w obrotach przysadne, w wyrazach zatkane,
Że im trudno przychodzi, co pragną okryślić,
Niechże, nim zaczną pisać, uczą się wprzód myślić.
Myśli ciemne w twej głowie, w piórze wcale zgasną:
Gdy dobrze sam obejmiesz, wyłożysz się jasno.
Wyraz idzie za myślą: Myśl dobrze, czuj żywo,
A będziesz miał w pisaniu dosadność szczęśliwą ²⁾.

5. Dalszym przymiotem dzieła winna być różnaitość, konieczna dla osiągnięcia uznania wśród czytelników:

Jeżeli chcesz otrzymać powszechności względy,
Staraj się, byś nie gadał jednym tonem wszędy,
Ale piękną różnością kraś swoją ośnowę.
Jeśli zawsze jednaką zachowujesz mowę;
Choć będzie najwspanialsza i w wybornym rymie,
Z początku słuchać będę, nakoniec zadrzymię.
Mało ten pisarz znaczy przed światem uczonym,
Który jednakim tylko umie śpiewać tonem.
Szczęśliwy ten! co w wierszach rozmaitym tokiem,
Raz będzie delikatnym, drugi raz wysokim!

¹⁾ Pieśń I, str. 7, w. 168.

²⁾ Tamże, str. 13—14, ww. 333—344.

Słodycz łączy z powagą, żart z ostrzem, gdzie trzeba.
Taki pisarz kochany być musi od Nieba:
Chwałę w wieki mieć będzie, czas onę poświęci,
Potomność go uwielbi w Kościele pamięci:
Na jego dziełach nigdy Gröel kosztu nie straci,
Tysiąc mu czytelników chętnie je zapłaci¹⁾.

Umiej malować rzeczy strasznie i przyjemnie,
Wesoło i okropnie: bo inaczej we mnie
Czucia sprawić nie możesz. O jak ten szczęśliwy,
Co raz umie być miły, drugi raz straszliwy!
Jemu sama rzecz wszędzie zdolnych farb dostarczy.
Rażą błyski, latają ćmy, powietrze warczy,
Niebo się okropnemi zasępia całuny,
Lecą jak grad z spiżowych paszcz zgubne pioruny,
Śmierć błada się uwija, a Bellona wściekła,
Tysiące nędznych ofiar posyła do piekła.
Inna rzecz, gdy opiewasz miłej wiosny wezasy,
I pola chleborodne i zielone lasy,
I niewinne igraszki i słodkie uśmiechy,
I pocziwych skotarczów kradzione uciechy,
I złote w pierwszych wiekach ojców naszych życie,
Użyj na to farb różnych, ale przyzwóicie²⁾.

6. Piękność stylu — jej źródłem szlachetność:

Cożkolwiek piszesz, chroń się pisać stylem podłym:
Wszystkich stylów piękności szlachetność jest źródłem,
I ów tok skromny, którym Tyrsys wielbi Nice,
Nie z kałuży wytryska, lecz z czystej krynice³⁾.

Nadętość, szumność nie jest pięknością — owszem,
pokrywa ona czoło myśli:

Chroń się brać za szlachetność nadętych wyrazów,
Słów dziko powiązanych, olbrzymских obrazów.
Pospolicie się chudość myśli w nich ukrywa,
I gdzieś same brzmią słowa, tam na rzeczy zbywa⁴⁾.

¹⁾ Pieśń I, str. 7—8, ww. 171—186.

²⁾ Tamże, str. 10, ww. 242—256.

³⁾ Tamże, str. 8, ww. 187—190.

⁴⁾ Tamże, str. 8, ww. 191—190.

Nadętość podobać się może jedynie tłumowi, który chwali obraz dlatego tylko, że jest wielki. Szlachetność stylu może być najrozmaitszą, do rodzaju poetyckiego, do dzieła zastosowaną. Łączy się ona chętnie z „delikatnym rozsądkiem“ i raz wybiegnie wysoko w górę, drugi raz bieży środkiem, wreszcie zniża się, zawsze jednak sobą zostając. Łączy się też z rozmaitością.

Trzeba znać dobrze wszystkie przyrodzenia skarby,
Różne rodzaje, różnej potrzebują farby.
Ten co bierze bez braku, nie dobrze nie zrobi.
To w jednym miejscu szkodzi, co w innym ozdobi,
Kto przystojnego toku rzeczy dać nie umie,
Kto wszystko w błędnym kładzie, za jedno rozumie,
I jednakim wyraża tonem w prostym rymie,
Możeż zyskać szlachetne Rymotwórcy imię?
Każdy rodzaj pienia ma szlachetność swoją,
Insza gdy lasy śpiewa, a insza, gdy boje ¹⁾.

Szlachetnym stylem zawsze pisać trzeba:

Niechajże nigdy podłość pism twoich nie szpeci,
Można pisać szlachetnie i dla samych dzieci ²⁾.

7. Czystość i poprawność języka. Poeta winien doskonale znać swój język ojczysty i nie gwałcić go; ma wprawdzie poeta pewną swobodę co do języka, ale powinien jej używać jak najogłędniej, więc np:

Trafi się, że ci braknie właściwego słowa,
A żadna jeszcze wszystkich nie objęła mowa:
Masz nową myśl, chcesz nowy kształt kreślić obrazu
Możesz stworzyć i użyć nowego wyrazu.
Lecz względem tej wolności tę zachowaj miarę,
Póty nie tworz słów nowych, póki zdadne stare.
Częstokroć na nasz język płocho narzekamy,
Jest to skarb bardzo wielki, ale go nie znamy ³⁾.

¹⁾ Pieśń 1, str. 8, ww. 205—214.

²⁾ Tamże, str. 8, ww. 215—216.

³⁾ Tamże, str. 14. ww. 355—362.

Dobrze jest rozumieć obce języki, lecz przedewszystkiem trzeba znać dobrze swój język ojczysty ¹⁾.

8. Wreszcie piękność akustyczna wiersza, t. zn. jego rym, rytm i odpowiedni dobór wyrazów. Rymowanie ma być naturalne, bez „przysady“, t. zn. płynące bez trudu (komu rym przychodzi z trudnością, ten niech daspokój wierszom). Ale i zbytnia łatwość rymowania nie jest dobrą, bo prowadzi do płaskości, do pospolitości (rymy gramatyczne).

Dźwięk miarowy dwóch rymów słodko w uszy wpada,
A zatem na ich piękność uważaj najściślej ²⁾

Biegłość w rymowaniu nabywa się pracą:

W czym całą trudność ułatwi pisanie,
Byłeś tylko w początkach uwagę miał na nie ³⁾.

Oczywiście i tu, jak zawsze, trzeba pamiętać, że treść w poemacie, jest rzeczą najważniejszą, a więc „nie myśl kręć do rymu, ale myśl do myśli“ ⁴⁾.

Wyrazu „rytm“ Dmochowski nie zna (t. zn. zna go tylko w dawnym znaczeniu = wiersz), ale o nim myśli pisząc:

Staraj się, żeby każdy mógł cię czytać smacznie,
Chciej się nad spadkiem wierszów zastanawiać bacznie ⁵⁾...
A najlepiej, kiedy się wśród wiersza spoczywa ⁶⁾.

Obok rytmu w jednym wierszu ważną jest rzeczą rytm grup wierszowych; stąd rada:

Niech ile można, koniec wiersza sens przerywa ⁷⁾...
Niech z wiersza na wiersz skoki ustawne nie trudzą,
Niech jednotonem wiersze parzyste nie nudzą:

¹⁾ Pieśń I, str. 14, w. 345 i ns.

²⁾ Tamże, str. 3, ww. 58 – 59.

³⁾ Tamże, str. 3, ww. 51 – 52.

⁴⁾ Tamże, str. 2 – 3, ww. 39 – 62.

⁵⁾ Tamże, str. 9, ww. 223 – 224.

⁶⁾ Pieśń I, str. 9, w. 226 (Cezura).

⁷⁾ Tamże, w. 225.

Niechaj się coraz innym kształtem myśl obraca,
Niech kolejno przedłuża okresy i skraca ¹⁾).

Nakoniec dobór (akustyczny) wyrazów:

Niechaj głoska przy głosce przyjemnie odbija,
Niechaj wyraz dobrany wyrazowi sprzyja.
Niech się głos jednobrzmiący po sobie nie schodzi:
Bo to najwięcej dobrej harmonii szkodzi.
Ta względem miłej mowy wszystkich zgodna rada.
Jest dźwięk pewny, co słodko w uszy nasze wpada,
Jest dźwięk, co nieforemnem wyrazów złączeniem,
Chrapliwie nas uderza, przykrem głośzy brzmieniem.
Choć wiersz pełny, nie nie wart, kiedy ucho razi,
On i myśl twą zepsuje i całą rzecz skazi ²⁾.

Obok ustępów teoretycznych i dydaktycznych, znajdują się w Sztuce Rymotwórczej ustępy historyczne. W pieśni II i III przy każdym z rodzajów poetyckich Dmochowski wymienia poetów, którzy go uprawiali (przy rodzajach „większych“ są ustępy historyczne dłuższe).

W pieśni IV (str. 79—82, ww. 345—420) znajdujemy historię poezji w najdawniejszej epoce dziejów ludzkości i w Grecyi. Jest to jakby pochwała poezji, uwielbienie jej wielkości i znaczenia.

Początek poezji widzi Dmochowski w czasach prastarych, dzikich jeszcze, kiedy to ludzie jak zwierzęta, żywiąc się żołądźmi, błakali się po lasach, prowadząc nieustanne pomiędzy sobą walki.

Lutnia o „miodomównych strunach“ słodkimi dźwiękami ułagodziła serca. Ludzie zaprzestali walk, zaczęli się łączyć w społeczeństwa i wspólnymi siłami dźwigać warowne zamki i „pyszne“ miasta.

Stąd podanie, iż na głos Orfeusza łagodniały dzikie

¹⁾ Tamże, ww. 227—230.

²⁾ Tamże, str. 10, ww. 231—240.

zwierzęta, a na dźwięk Amfiona kamienie i skały wznosiły się i zbudowały Teby.

Poezya pierwsza tłumaczyła tajniki przyrody.

Wyjaśniała, skąd powstał „rodzaj zwierząt i rodzaj człowieka“, kto zbudował niebiosy i kto kieruje ruchem gwiazd, skąd bierze słońce ciepło, a księżyc błądność.

U greków poezya wieszczyla przyszłość i uwieczniała przeszłość, była ośladą życia i towarzyszką przy każdej uroczystej chwili.

Stąd cześć dla poezyi i poety u Greków, a od nich u wszystkich narodów i we wszystkich krajach.

W pieśni I (str. 11—13, ww. 259—310) wpleciona jest króciutka historia poezyi polskiej. Późny początek tej poezyi Dmochowski tłumaczy rycerskiem życiem dawnych Polaków, którzy „szablą robić umieli, nie pisać rym słodki“. Pierwszym polskim wierszowanym utworem jest „Boga Rodzica“, ułożona przez św. Wojciecha, śpiewana przez wojaków idących do boju. Do niej podobnych jest wiele starych pieśni, przechowanych w krakowskich kantyczkach. Ten wiersz stary „nie znał przyzwoitego porządku“, były składy bez liczby, bez rymów, bez miary. Następni pisarze, „zarażeni wieków swoich winą“, pisali wyłącznie po łacinie; język ojczysty w małej był cenie, aż z czasem „szczęśliwe natchnienie“ nas oświeciło. Powstał „geniusz dzielny“, Jan Kochanowski, „w rytmach swoich nieśmiertelny“. Przez niego naród przejrzał. On stworzył rytmy i wydoskonalił je.

On na słowiańskiej Lutni nawiązawszy strony,
Wydał dokładnie Greckie i Łacińskie tony:
Zabrzmiął w Arfy Dawida niezrównane głosy,
Muzom Sarmackim strojne pozaplatał kosy¹⁾.

W jego ślady poszli poeci późniejsi: dwaj bracia Kochanowscy, doskonali tłumacze, wiekiem później Kochowski, odznaczający się „słodkiem lutni pieniem“, Twardowski „ży-

¹⁾ Pieśń I, str. 11, ww. 277—280.

wym tonem“, Chróściński „obfitym“, a Bardziński i Otwinowski „wyśmienitym rytmem słowiacząc dawnych“, i Potocki „wspaniały“, tłumacz Argenidy. Wielu z nich zbliżyło się do Kochanowskiego, ale żaden nie przywyżył. W dziedzinie sielanki „chwalebny spór z dawnymi“ wiedli Szymonowicz, Zimorowicz i Gawiński. Z czasem poezya upadła:

Z czasem styl się nam popsuł, Muzy ochrzypiały,
Huczne tylko, lecz przykre dźwięki wydawały,
I ten pisał najlepiej, ten najwięcej umiał,
Kto mało siebie, jego zaś nikt nie rozumiał ¹⁾.

Ale dziś, pod mądrym berłem Stanisława, wraca pierwotna sława Muz polskich, „dowcipy“ się ocknęły, zachęcone nagrodami biegną wspaniałym krokiem do wytkniętej mety. Już Kochanowski ma obok siebie na Parnasie dwóch równych mu poetów (Krasicki i Naruszewicz), a jest nadzieja, że ich będzie jeszcze więcej. Jedna jest tylko ujemna strona tego rozkwitu:

Nadto się zagęściły dziś w kraju poety,
Nie jedno narzekanie i z wyższych ust słyszę,
Że zdolny i niezdolny, bez braku, wiersz pisze.
Nie wszystko to jest wierszem, co się nim nazywa,
Są tam rymy, są słowa, lecz na duchu zbywa ²⁾.

Pociesza się Dmochowski tem, że z czasem złe dzieła zatoną w niepamięci, dobre zostaną.

Przechodząc do poglądów Dmochowskiego na pojedyncze formy poetyckie, zauważyć należy, iż pieśń druga zajmuje się poezją liryczną, trzecia zaś dramatyczną i epiczną — z wyjątkiem bajki, którą Dmochowski traktuje przy końcu pieśni drugiej.

¹⁾ Pieśń I, str. 12, ww. 293—296.

²⁾ Tamże, str. 12—13, ww. 304—308.

O *Sielance* mówi Dmochowski, iż powinna być skromna, prosta, naturalna, bez wykwintnych ozdób, „jako młoda pasterka w piękny dzień wiosnowy“. Bohaterowie sielanek, pasterze i pasterki nie mają rozprawiać uczenie, bo to z ich stanem niezgodne.

Nie może się to w ustach pasterskich osiedzieć,
O czem oni w swym stanie nie powinni wiedzieć;

ale i grubiańskie rozmowy lub rubaszność również nie powinny mieć miejsca:

Drugi znowu przeciwnie, że aż ucho boli,
Twardym smykiem na bucznej Marynie rzępoli:
Nieświadomy natury, opak jej rzecz wiedzie,
Jakoby szorstkie w tany prowadził niedźwiedzie.

Wzorowymi pisarzami sielanek byli: Teokryti Maro— z polskich pisarzy „godzien nasz Szymonowicz chodzić z temi w parze“¹⁾.

Elegia. Na wyższy ton aniżeli sielanka, musi być nastrojona elegia. W czarnej, żałobnej szacie ma ona, malując naprzemian to wesele, „to żale i smutki“, przenikać serce i „wzruszać martwe groby“. Ale do tego

Mało, że Rymotwórcy masz talent szczęśliwy,
Trzeba mieć duszę czułą, i serca głos tkliwy.

Elegia napisana zimno sprawi niesmak. Daremne jęki, boleści, smutek — jeżeli to nie będzie przez poetę odczute, wrażenia na czytelniku nie sprawi.

Wergili, Tybullus, Owidyusz, Propercyusz, Gallus, Joung oraz Kochanowski i Kniaźnin w Polsce pisali wzorowe elegie²⁾.

Oda. W najwyższy ton uderza oda, pieśń. Tutaj „moc wyrazów“, „myśli wspaniałość“ i „najwyższa okazałość wiersza“ muszą wystąpić.

¹⁾ Pieśń II, str. 18—21, ww. 1—66.

²⁾ Tamże, str. 21—23, ww. 67—116.

Treścią ody zdarzenie niecodzienne - wielkie. Forma kapryśna. Niespodziane przejścia od uczuć wesółych do poważnych i uroczystych. W ułożeniu nieład, ale sztuczny.

W niej staje w całym świetle sztuka Rymopiska.
Nie dużo słuchać lubi prawideł nauki,
I nieład w niej szczęśliwy, wysokiem jest sztuki.

Nie są odami utwory

Co z hańbą Apollina, z Parnassu ohydą

powstają przy łada zdarzeniu, pisane przez pochlebców dla
możnych panów.

Czyliż można te pisma nikczemne pochwalić,
Gdzie nie prócz słów nie widzę i nazwiska ody,
Owe suchych rozumów jeszcze suchsze płody,
Co w wierszach swoich zwykły głosić imieniny?
Największe ich ozdoby, najpiękniejsze kwiaty,
Że z ojczystych Herbarzów liczą Antenaty,
I z mężnego Jakóba, z nadobnej Krystyny,
Wielkie na wsparcie kraju obiecują syny.

Umieli nastroić swe lutnie na ton ody: Pindar, Flaccus
(Horacy) i Naruszewicz ¹⁾.

Epigrama. Krótki wierszyk, opisujący jakiś fakt lub
miejsce z wyrażeniem o tym fakecie lub miejscu dowcipnem
zdaniem — to epigrama. Zaletą jej główną zwięzłość. Epi-
gramatów wiele pisał Marcyalis.

W Polsce najwięcej epigrama znalazła zwolenników
pomiędzy młodzieżą szkolną, ale tematem były „czcze
ucinki“,

Czemu na białym koniu jeździł Jerzy święty?
Jak głowę swą całował Dyonizy ścięty?

Również

Wymowa w Epigramach szukała okrasę,
I kaznodziejskie niemi pstrzyły się hałasy.

¹⁾ Pieśń II, str. 23—26, ww. 117—160.

Obok epigramów można postawić polskie fraszki i żarty, tylko

Strzeż się razić przystojność dla próżnej igraszki,
Kochanowski z Kochowskim coś sobie pozwola,
Potockiego, gdy czytasz uszy cię zabolą¹⁾.

Satyra w szczególności nikomu nie łąje
Czołem bije osobom, gani obyczaje.

Jest to wiersz wyszydający ludzkie wady bez dotykania osób. Zgryźliwość lub nieskromność nie powinny mieć miejsca w satyrze. Jeżeli poeta przedstawia osoby w ten sposób, że je można poznać, lub co gorsza wymienia z nazwiska — nie jest to już satyrą, ale paszkwilem.

U starożytnych ostro karciał wady w satyrach Lucyli. „Horacy do ostrożności przydał trafne drwiny“ i biada było temu, czyje imię „mógł gładko umieścić w swym rymie“. Persyusz głęboki, Juwenalis śmiały, należą do mistrzów w satyrze.

W Polsce godnymi uczniami starożytnych byli: Kochanowski w „Satyrze“ i w „Zgodzie“; Opaliński, piszący wierszem bezrymym, grzeszący tem, że „mu się tłusty wyraz częstokroć wyśliznie“; Krasicki, którego satyry są „wysokim doskonałej satyry wzorem“; Naruszewicz, odznaczający się ciętością pióra. Piotrowskiego satyry nie należą do godnych pochwały.

Różnica między satyrykami starożytnymi i polskimi jest ta, iż

Ci (polscy) odwodzą od złego, tamci (starożytni) uczą
[czasem²⁾].

Bajka, opisując życie zwierząt, przedstawia ujemne strony stosunków ludzkich i daje naukę, by ludzie podobnie nie postępowali. Ma być napisana prosto. Zaletą jej treść i cel, w jakim została napisana. Piękna natura, to wzór dla pisarza bajek.

¹⁾ Tamże, str. 26—27, ww. 161—188.

²⁾ Pieśń II, str. 27—30, ww. 189—292.

Bajka przyszła do nas ze Wschodu. U Greków pierwszy pisał bajki „dowcipny Ezop“.

Fedr je Rzymianom, Fonten Francuzom przyswoił,
Jakubowski je rytmem ojczystym przestroił.

Zbiorek „Sto bajek i oko“, z powodu niezgrabnych wierszy, nie pociąga do czytania, natomiast

ten, w którym się tyle wielkich darów mieści,
Krasicki śliczne zrobił bajki i powieści¹⁾.

Pieśń III poświęcona jest „wielkim“ rodzajom poetyckim: epopei i dramatowi. Dmochowski traktuje je w pierwszym wydaniu w tym samym porządku, co Boileau w swej *L'art poetique*: najpierw tragedję, potem epos, nakoniec komedję; w wydaniu trzeciem tragedję i komedję łączy razem. Najdłuższa to ze wszystkich czterech pieśni *Sztuki Rymotwórczej*. Widocznie Dmochowski przywiązywał wielką wagę do dokładnego i szczegółowego sformułowania zasad tragedyi, komedyi i eposu. Jak zobaczymy później, jest w tem zgodny z całą ówczesną literaturą polską.

Tragedya. Cel tragedyi i jej zadanie jest podwójne: artystyczne i moralne. Artystyczne nie w tem znaczeniu, iżby tragedia miała spełniać postulat piękna dla siebie samej i dla samego piękna: chodzi tu Dmochowskiemu tylko o artystyczne oddziaływanie na czytelnika i widza. Poeta tragiczny zawsze musi myśleć o swej publiczności, dla niej pisze, nie dla siebie. „Podobać się i wzruszyć na tem sekret cały“²⁾. Ale to „podobanie się“ musi czemś uzasadnić, usprawiedliwić. Jakżeż bowiem inaczej mogą się podobać nieszczęścia czyje? Otóż Dmochowski (za przykładem swego mistrza) daje taki wstęp ogólny do rozważania tragedyi:

¹⁾ Tamże, str. 30—31, ww. 293—312.

²⁾ Pieśń III, str. 33, w. 35.

Nie masz takiego smoka, ani dziwoląga,
Który sztucznie wydany, oka nie pociąga:
Trafny pędzel, który się na wszystko sposobi,
Z rzeczy najokropniejszej najpiękniejszą zrobi.
Natura farb skarbnica, sztuka ich mistrzyni:
Czyto mi straszny obraz, czy przyjemny czyni;
Jeżeli zręcznie udany, wart on u mnie tyle:
Czy śmiejąc się, czy płacząc, rozerwę się mile¹⁾.

Zatem sztuka tak potrafi wydać naturę, że najstraszniejsze, najokropniejsze rzeczy realne, w sztuce wydadzą się pięknymi. Widzimy, że tu Dmochowski podaje podstawę główną, najważniejszą zasadę swej poetyki, swego pojmowania sztuki wobec natury; powinien był tedy zdanie to umieścić w pieśni pierwszej lub czwartej; umieścił tutaj, bo tak zrobił jego mistrz — Boileau. Że zaś Boileau tak zrobił, to powód jest dość jasny: we wszystkich innych rodzajach poetyckich niema w poetyce Boileau'a miejsca dla rzeczy strasznych, groźnych, przerażających, w jednej tylko tragedyi — umieścił więc to zdanie w pieśni, poświęconej tragedyi.

W dalszym ciągu Dmochowski już tej myśli nie porusza, przedstawia tylko, jaką jest dobra tragedia, a raczej co powinien zrobić poeta, aby dobrą tragedję napisać.

Zatem „podość się i wzruszyć“. Tę myśl rozwinie autor w kilku miejscach:

Więc ty co śmiało idziesz w teatru zawody,
I tam wspaniałych wierszy twych szukasz nagrody,
Chcesz dla powszechnej dzieła poświęcić zabawy,
I chlubne zyskać całej poklaski Warszawy,
Co tym piękniejsze będą, im częstsze na scenie,
I po dwudziestu leciech zostaną w swej cenie:
Niech namiętność, wysokich robót twoich dusza,
Przedziera się do serca, niech umysły wzrusza.
Jeżli rozpacz okropnym częstokroć zamachem
Nie przejmie nas bojaźnią, nie napełni strachem,
Lub do politowania serca nie nakłoni:

¹⁾ Pieśń III, str. 31—32, ww. 1—8.

Próżny pewnie głos tylko na scenie twej dzwoni.
Zimne gadania zwykły pospolicie nudzić,
Trzeba zagrać słuchacza; trzeba go pobudzić:
Inaczej, mimo twojej największej wymowy
Wszyscy ziewać będziemy, pozwieszawszy głowy.
Podobać się i wzruszyć, na tem sekret cały,
Znajdziej takie sprężyny, coby mię wiązały ¹⁾).

Jakaż prawdziwa chwała dobrego poety?
Nie chciejmy szukać w samych poklaskach zalety,
Jeśli zmieszasz umysły, nabawisz je trwogi,
Jeśli drżą, jakby wisiał nad nimi cios srogi,
Jeśli ich nędza ludzka tak jak własna gnębi,
A po długiem milczeniu westchną z serca głębi,
I to jakąś im folgę na duszy sprawuje:
Wygrałeś, Tobie wieniec Talia gotuje,
Tobie dar najpiękniejszy dało przyrodzenie ²⁾).

Dzieło takie wykonać jest rzeczą bardzo trudną. Wymaga ono wielkiego talentu i wielkiej wiedzy od poety:

Lecz dzieło to nie lada talentu wyciąga,
Mierność nie ma w niem miejsca. Próżno się ten wprząga
Do szlachetnej roboty wzruszenia serc, który
Nie wziął dowcipu, nie wziął serca od natury.
Kogo poruszać ludzi piękna żądza kusi,
Wiele znać, dobrze myśleć i żywo czuć musi.
Niełatwo się spektator do pochwały skłania,
Owszem, czego nie robi, temu rad przygania.
Kupił sobie, gdy wejście zapłacił, to prawo.
Więc byś był powszechności z honorem, zabawą,
Chciej się podobać, ujmij serca obojętne,
Niech raz myśli wysokie, wspaniałe i świetne
Zadziwiają umysły, niech drugi raz tkliwa
Scena rozrzewnia dusze, niech serce porywa,
Niech szlachetność z skromnością zachowa wzajemność,
Niechaj i strach przeraża i łechce przyjemność,
Niech w trafach niespodzianych zdumiewa słuchacza,
Niech z nieszcześliwym płacze, niech z nędznym rozpacza,

¹⁾ Pieśń III, str. 32 - 33, ww. 19—36

²⁾ Tamże, str. 45 - 46, ww. 295—303.

A przez sztuczne do końca wiedzion kołowroty,
Widzi karę występku i nagrodę cnoty.
Wstręt od złego i silne do cnoty pobudki,
Oto są doskonałej Trajedyi skutki ¹⁾.

Trzy ostatnie wiersze zawierają pogląd Dmochowskiego na moralny cel, na etyczną rację bytu tragedyi. Widz powinien w tragedyi mieć przed oczyma „karę występku i nagrodę cnoty“. Jak sobie Dmochowski wyobraża w tragedyi nagrodę cnoty, nie jest jasne. Nie mówi o tem szczegółowiej, chociaż powinno było go uderzyć, że materyalnie cnota w tragedyi ulega równie często, jak występki, jeżeli nie częściej, nieszczęściu i katastrofie. Natomiast zdanie: „wstręt od złego i silne do cnoty pobudki“, Dmochowski rozszerza i objaśnia w przypisku: „Ten jest zamiar teatralnych widoków, żeby interesując spektatora do cnoty, a w najohydliwszych farbách wystawując mu zbrodnią, obrzydzić mu występki i usposobić w nim serce, do ludzkiej, nad nędzą bliźnich czułości“ ²⁾.

Po tych poglądach ogólnych następują uwagi szczegółowe, wskazówki dla poety, co powinien robić, aby jego tragedia była dobrą. A więc najpierw:

Treść, tematy.

Dmochowski wyraża się dość ogólnikowo:

Tak dla naszej zabawy, Trajedyja smutna
Stawia, jak boleść dręczy Edypa okrutna,
Jakie z Orestem czyni fortuna igrzyska,
I bawiąc nas, niechęcącym łzy z oczu wyciska.
Wesoła komedya zbiera ludzkie wady,
I wykrętne podejścia i pochlebne zdrady,
I bezecne brzydkiego łakomcy zmindactwo,
I głupią podejrzliwość i chytne matactwo:
A gdy takie na scenę wyprowadzi dzieje.
Śmiejąc się z drugich człowiek, sam z siebie się śmieje ³⁾.

¹⁾ Pieśń III, str. 46—47, ww. 315—336.

²⁾ Tamże, str. 47.

³⁾ Tamże, str. 32, ww. 9—18.

W przypisku zaś powołuje się na Golańskiego i cytuje z niego ustęp, od odpowiedniego ustępu w Sztuce Rymotwórczej daleko dokładniejszy i głębszy: „Przypadki straszne, niebezpieczeństwa gwałtowne, wzruszenia nadzwyczajne cechą są Trajedyi. Pospolite w społeczności interesa, obyczaje i wady panujące, a zwyczajne charaktery ludzi do komedyi należą. Trajedya wystawia ludzi, jakimi rzadko bywali, Komedyja jakimi zawsze być zwykli. Tamta jest obrazem Historyi i dawno już zeszłej sprawy przypomnieniem, ta codzienne przykłady, zwyczaje i postępowania ludzkie maluje. Do Komedyi tyle należy występki, ile śmiesznym jest z siebie i wzgardy godnym: do Trajedyi zaś ile jest przyczyną wielkich odmian i nieszczęść¹⁾).

Określa tedy Dmochowski, co jest treścią sztuki dramatycznej — tragedyi i komedyi.

W jednym z dalszych ustępów dodaje jeszcze myśl o tem, kto może być bohaterem tragedyi:

Błądzi ten, który mniema, że traicznej scenie
Wielkich imion potrzeba, i te tylko role
Mogą na nas wycisnąć łzy, gdzie wchodzą króle.
Czyż tylko berła same, czyż same wielkości
Dla swoich nieszczęść, godne serc naszych litości,
A ludzie pospolici są w tem upodleni?
Nie krzywdźmy przyrodzenia przesądem zaćmieni.
Ihcito są największe nieszczęścia na świecie,
Ihcito bezprzestannie okrutny los gniecie,
Wydać dobrze ich nędzę: za tak piękną pracę,
Cny Pisarzu! tysiącem łez ci się wypłacę²⁾).

Ustęp to bardzo charakterystyczny. Najpierw z tego względu, że Dmochowski występuje tu przeciw mniemaniu, jakoby bohaterami tragedyi mogły być tylko osobistości „wysoko położone“; w zestawieniu z powszechnym w owym czasie mniemaniem i w zestawieniu z praktyką ówczesnej

¹⁾ U Golańskiego ustęp ten znajduje się na str. 277. (O wymowie i poezyi. W Warszawie, 1786).

²⁾ Pieśń III, str. 46, ww. 304—314.

dramaturgii, myśl to wcale interesująca¹⁾. Ale ważniejszą jest druga rzecz, z tego ustępu widoczna,—Dmochowski nie zdaje sobie sprawy z istoty tragedyi i tragiczności. Nie-szczęście jest dla niego z tragicznością równoznaczne. O dążeniu i zapędzie, o walce tragicznej Dmochowski nie mówi i nie myśli. W całym traktacie o tragedyi tych myśli nie-ma, co najwyżej autor powie kilka słów o „trudności“.

Nie zastanawiając się głębiej nad istotą tragedyi, Dmochowski tem szczegółowiej zajmuje się jej stroną więcej zewnętrzną, formalną. Zwraca więc uwagę na

Język. „Każda namiętność swego używa języka“²⁾, t. zn. język i styl winien być zastosowany do treści. Winien być zgodny z naturą:

Szczęśliwy, co sprężyny serc ludzkich przenika,
I w robotach swych bierze farby do natury!
On wyda żal pochyły, a smutek ponury,
Straszną rozpacz w postaci odmaluje śniadej,
Boleść z głową zwieszoną, nędzę w twarzy bladej,
Gniew w słowach popędliwy, zemstę z groźnem czołem,
Śmiech w słodkich ustach, radość w ruszeniu wesołem³⁾.

Wtedy namiętność będzie „wydana według przyrodzenia“⁴⁾, wtedy ożywia duchy wszystkich „mocą swego technienia“. Niema zaś zgodności z naturą, jeżeli np. Hekuba w tragedyi Seneki nadętymi słowami wyraża swą nędzę. Jeżeli poeta „nie umie wydać w swej postaci natury“, traci korzyść swego dzieła. Aby zaś tę zgodność z naturą osiągnął, winien sam czuć głęboko i silnie:

Pisarz doskonały, co przedziwnej cnoty
Pióro wziął od Muz darem, czem się sam zagrzewa,
Czem tchnie, czucia swe w serca słuchacza przelewa⁵⁾.

¹⁾ Co prawda — jak zobaczymy poniżej — nie jest ta myśl oryginalną i własną Dmochowskiego.

²⁾ Pieśń III, str. 44, w. 269.

³⁾ Tamże, str. 44, ww. 270—276.

⁴⁾ Tamże, w. 277.

⁵⁾ Tamże, ww. 282—284.

Akcya. Ekspozycja winna być krótka i jasna:

Niech zaraz w pierwszym wstępie roboty cel widzę,
 Niechaj, sam go dochodząc, próżno się nie bidzę:
 Żle trzymamy o tego dziele i rozumie,
 Co nam rzeczy zamiaru sam skazać nie umie.
 Kto się płąta w zaczęciu, zamiast co miał ludzi
 Zabawić na Teatrze, on jeszcze ich strudzi.
 Lecz doskonały pisarz jasno rzecz wyłoży,
 Czem do ciągu dalszego ciekawość pomnoży.
 U niego się osoby nie znają na scenie,
 Ani wiedzą, jakie ich czeka przeznaczenie.
 Spektator coś przegląda, to go więcej miesza,
 To w nim silniej ciekawość do końca zawiesza¹⁾).

Po takiej ekspozycji, która obudziła ciekawość widza i która go dobrze poinformowała o tem, co się stało przed rozpoczęciem dramatu, akcya ma się nieustannie posuwać naprzód i to w tempie coraz więcej przyspieszonym:

Akcya idzie zawsze i na tem zależy,
 Że bliżej końca swego z większym pędem bieży.
 Jak oderwana skała od góry wierzchołka²⁾).

W tym rozwoju akcji „różnie się obracają kółka“: enocie złość chytra przeszkadza; po pokonaniu jednej przeszkody, wyłania się druga; ale ostatecznie „dowcip szczęśliwy“ zawsze rzecz do celu doprowadza, i „cnota tryumf odnosi, złość pada pod nogi“³⁾). Rozwiązanie węzła dramatycznego ma nastąpić w chwili, w której zawikłanie doszło do szczytu:

¹⁾ Pieśń III, str. 33, ww. 37—48.

²⁾ Tamże, str. 35, ww. 91—93.

³⁾ Tamże, str. 35—36, ww. 94—100. O kilka wierszy niżej jest ustęp następujący:

Niech w pobocznych ustępach żadnej zwłoki niema,
 Kryje rzecz przed naszymi zasłona oczyma,
 Lecz możnaż, aby wtenczas Aktorowie spali,
 Gdy spektator spoczywa? Nie, muszą iść dalej.

Ustęp trochę niejasny, prawdopodobnie należy go tak tłómaczyć, że w czasie anaktów akcya przypuszczalnie posuwa się naprzód, nie spoczywa—tak że akt następny zaczyna się już nie w tem miejscu, w którym zakończył się poprzedni.

Niech trudność coraz większa, kiedy już dosiąże
Przyzwoitego kresu, gładko się rozwiąże.
Nic tak dzielnie umysłów ludzkich nie porywa,
Jako gdy prawda, która w sztucznem się ukrywa
Powiazaniu, nagle się pokaże na jawie,
I w niespodzianej wyda rzecz całą postawie ¹⁾.

Uwagi techniczno-teatralne.

Trzy jedności. O jedności akcji Dmochowski wprost nie mówi, ale jest rzeczą jasną, że ją z góry w dobrej tragedyi przypuszcza. Wymienia zaś wyraźnie jedność czasu: jeden dzień, i jedność miejsca, nie określając bliżej ²⁾. Pytanie bardzo ważne, jak Dmochowski pojmował jedność miejsca. My jesteśmy tego przekonania, iż brał je (jak już w owym czasie zdarzało się często) w znaczeniu obszerniejszem t. j. dom, ogród (p. roz. II).

Skądinąd podstawową zasadą dla poetów pseudoklasycznych było *prawdopodobieństwo*. Dmochowski tę zasadę podkreśla bardzo silnie. Żąda, by prawdę nawet, jeżeli się wydaje nieprawdopodobną—poeta tak przedstawił, by w nią można było uwierzyć.

Czasem prawda nie będzie podobna do wiary:
Nie więc nad podobieństwo nie stawiaj do prawdy ³⁾.

Ale Dmochowski widzi jednak, iż to prawdopodobieństwo nie zawsze jest zachowywane. „W wybornej Traje-

¹⁾ Tamże, str. 35, ww. 85—90.

²⁾ Pieśń III, str. 33—34. ww. 49—58

Niech będzie czas i miejsce oznaczone sceny,
Pewien śmiało Rymopis z zaśnieżnej Pireny
Długie lata w dniu jednym na scenie wywodzi,
Tam często w pierwszym akcie Bohatyr się rodzi,
W następujących staję dojrzały mąż z laty,
A w ostatnim już starzec wygląda brodaty.
Lecz my, którzy rozumu słuchamy nauki,
Całą rzecz podciągamy do prawideł sztuki:
By w jednym dniu, na jednym miejscu koniec wzięta,
A spektator zupełnie kontent wyszedł z dzieła.

³⁾ Pieśń III, str. 34, ww. 60—61.

dyi Kornela (mówi w depisku) pod napisem Cynna, jako też drugiej, Rzym Ocalony Woltera, to najbardziej i spektatora i czytelników razi, że Cynna o zgubie Augusta, a Katyliną o zniszczeniu Rzeczypospolitej tam się naradza, gdzie się dopiero Cesarz ze swymi Dworzanami, a Konsul z Senatorami znajdował¹⁾, w tekście zaś:

Względem miejsca największa teatru jest winą.
Podobniali do prawdy, aby Katyliną
Tam o zgubie Ojczyzny z spiskowemi radził,
Gdzie dopiero co Konsul Senat był zgromadził?
Tam, gdzie się o złożeniu namyślał korony
August, mogli knować Cynna rozjątrzony
Zamach na życie jego? Póki nie zostanie
Tak ułożony Teatr, że w każdej odmianie
Rzeczy, odmiana miejsca będzie się stosować,
Trudno ściśle podobność do prawdy zachować²⁾.

Komu więc Dmochowski przypisuje winę nieprawdopodobieństwa?

Odpowiedź jest zależną od tego jak powyższy wiersz:

Względem miejsca największa teatru jest winą

rozumieć będziemy, a na to trudno się zdecydować. Sens zależy tutaj od akcentu, na którym wyrazie go postawimy.

Jeżeli podkreślimy wyraz „*miejsca*”—to znaczy, Dmochowski osłabia żądanie jedności miejsca, występuje przeciw niemu. Tak rozumiał ten ustęp Chmielowski³⁾. Ale w takim razie Dmochowski jest nielogiczny, bo występuje przeciw zasadzie, którą kilka wierszy wyżej postawił jako obowiązującą, i rezygnacja:

Póki nie zostanie
Tak ułożony Teatr, że w każdej odmianie
Rzeczy odmiana miejsca będzie się stosować,
Trudno ściśle podobność do prawdy zachować⁴⁾

¹⁾ Tamże, str. 35.

²⁾ Tamże, str. 34—35, ww. 67—76.

³⁾ Dzieje krytyki literackiej, str. 117—118.

⁴⁾ Str. 35, ww. 73—76.

jest niezrozumiałą, bo rzecz prosta—znieść jedność miejsca i przeszkoda usunięta.

Może jednak być i inne tłumaczenie. Należy tylko przy czytaniu akcent postawić na wyrazie „*teatru*“ i wtenczas wychodzi, że Dmochowski jest zwolennikiem jedności miejsca (w pojęciu obszerniejszem), a występuje tylko przeciw sposobowi wystawiania sztuki, przeciw urządzeniu teatru, t. j. żąda, żeby ze scenami zmieniały się dekoracye, tak iżby scena, gdzie np. Katyliną naradza się ze spiskowymi, nie odbywała się w tej samej sali, przy tych samych dekoracyach, gdzie przed chwilą odbywał posiedzenie Konsul z senatem, ale przypuśćmy w innej sali tegoż domu, lub w ogrodzie przyległym do domu. W takim razie ustęp ten świadczyłby tylko, że teatr za czasów Dmochowskiego nie mógł szybko zmieniać dekoracyi.

Za tem znaczeniem przemawiałby wyraz „teatr“¹⁾, jak również to, że w rejestrze, podając krótko treść Sztuki Rymotwórczej mniejszy ustęp określa „*Uwaga względem dzisiejszych teatrów*“²⁾. Ustęp „Póki nie zostanie tak ułożony Teatr“ i t. d. (p. wyżej), w którym Dmochowski z rezygnacją konstatuje, iż „trudno ściśle podobność do prawdy zachować“ byłby zrozumiałą i jasną. Dopóki teatr nie może zmieniać dekoracyi, trudno wystawić w drugim akcie, iż rzecz dzieje się w ogrodzie, jeśli pierwszy akt był grany w salonie -- nieprawdopodobieństwo rażące. Wobec tego wypadałoby, iż tłumaczenie drugie jest bliższe prawdy.

Akty nie muszą być jednakiej długości, „jako próżno wyciąga krytyk ładajaki“. Gdy o uczucie chodzi, niema co liczyć wierszy. Natomiast innych rzeczy przestrzegać: niech nikt nie wchodzi na scenę i nie schodzi z niej bez słusznej

¹⁾ Choć Dmochowski używa tego wyrazu i w znaczeniu „Sztuka Dramatyczna“.

²⁾ „Treść Materyi“. Pieśń trzecia.

przyczyny, a zwłaszcza na to winien poeta zważać, aby scena ani na chwilę nie została próżną¹⁾.

Rozwiązanie Sztuki ma być naturalne, ludzkie, więc bez *deus ex machina*, bez interwencji z góry:

We wszystkim się należy pewnej trzymać miary,
Czasem prawda nie będzie podobna do wiary:
Nie więc nad podobieństwo nie stawiaj do prawdy,
Cud w dziełach rymotwórczych podejrzany zawdy.
Ludzkim działaj sposobem. W ostatniej potrzebie,
Gdy ziemskie siły słabe, szukaj zemsty w niebie.
O czem nie jestem mocno przekonany w duszy,
To ująć mię nie może, to mię nie poruszy²⁾

Rzeczy straszne, okropne, nie powinny się dziać na scenie. Prawda, że rzecz widziana mocniej się wbija w umysł, ale „są takie przypadki, które sztuka gładko uszom powie, a oczom wystawia je rzadko“. Zatem „niechaj się nigdy teatr krwią ludzką nie broczy“, a wydarzenie samo, dokonane za sceną, trzeba opowiedzieć: „Czego widzieć nie trzeba, to powiedz dokładnie“³⁾.

*Charakterystyka postaci*⁴⁾. „Charakter bohaterom naznacz przyzwoity, między pierwsze wyniosłość duszy kładź zaszczyty“. A więc wzniosłość, górność, jest koniecznym przymiotem charakteru tragicznego.

Mniejby pewnie Achilles pociągał do siebie,
Jeśliby był cierpliwy, uważny w potrzebie:
Nie ten jego charakter, lecz waleczny, krwawy,
Tysiące trupów ścieląc, dobija się sławy.
Nikommu nie ustąpi, dzielnej ufa dłoni,
I nigdy się z hardego umysłu nie skłoni⁵⁾.

1) Pieśń III, str. 36, ww. 101—110.

2) Tamże, str. 34, ww. 59—66.

3) Tamże, str. 35, ww. 77—84.

4) Tamże, str. 42—44, ww. 223—268.

5) Tamże, str. 42, ww. 225—230. W następnych wierszach (231—234) Dmochowski sam sobie się sprzeciwia; stawia bowiem żądanie:

Niech gadatliwy Nestor, Uliss chytry będzie,
Agamemnon wyniosły i uparty w błędzie;

Różne są charaktery i usposobienia ludzkie („Nie masz dwóch dusz podobnych, jako nie masz twarzy“); różnie przedstawiają się w różnych wiekach i krajach, — innymi będą ludzie mieszkający na południu a na północy, innymi pod jarzmem samowładztwa a w państwie wolnem. Poeta tragiczny o tem wszystkim powinien pamiętać i te różnice charakterów uwypatniać:

Niech Rzymianin po rzymsku, Grek po grecku mówi,
Niechaj król po królewsku wynurza swe myśli.
Tak doskonały pędzel charaktery kreśli,
Nie miesza z sobą stanów, nie łączy narodów ¹⁾.

Ale oczywiście wszystkie te różnice mają być na jednym tle przedstawione: „wszystko to mieć *wysokie* Trajedyja żąda“; wysoka treść i forma:

A wtenczas najwspanialej na scenie wygląda,
Gdy przez moc namiętności i wysokie zdania,
Porywa serca ludzkie, umysły nakłania ²⁾.

Od początku dzieła do końca charakter postaci winien być ten sam, zgodny z sobą; zmienić się może jedynie pod wpływem ważnych przyczyn ³⁾.

Komedia. Przy rozważaniu tragedyi Dmochowski wspomina i o komedyi; tak np. na początku pieśni trzeciej. W dalszych ustępach, choć wyraźnie komedyi nie wymie-

Żwawy Ajax, tchórz Parys, Hektor zawołany
Rycerz, Eneasze ze czcią ku bogom wylany.

Tu Dmochowski zapatrzył się na epos i mówi o postaciach z epepei; trudno bowiem przypuścić, aby Dmochowski mógł sobie wyobrazić tragedję o gadatliwym Nestorze.

¹⁾ Pieśń III, str. 43, ww. 248—251.

²⁾ Tamże, str. 42, ww. 240—242.

³⁾ Tamże, str. 43—44, ww. 256—268 i w przypisku cytata z Golańskiego o zmianie usposobienia Cynny wobec Augusta w tragedyi „Rzym ocalony“. Ani Golański, ani Dmochowski nie zauważyli tutaj, że *charakter* Cynny się nie zmienia, zmienia się tylko jego *usposobienie* względem cesarza.

nia, układa i dla niej przepisy. Należą tu najpierw wskazówki co do akcyi, a więc: jak w tragedyi, tak i w komedyi ekspozycja ma być krótka i jasna¹⁾; akcja ma się toczyć żywo i w miarę postępu coraz szybciej²⁾; rozwiązanie ma być naturalne³⁾. Przepisy techniczne te same: wchodzenie i zejście ze sceny winno być umotywowane, scena nie powinna ani na chwilę zostać próżną⁴⁾. Trzy jedności obowiązują jak i przy tragedyi⁵⁾.

Obok tych cech wspólnych tragedyi i komedyi (wywołanych przedewszystkiem tem, że obie są rodzajem *scenicznym*, przeznaczonym do *reprezentacyi*), ta ostatnia oczywiście będzie znowu miała swoje specyficzne właściwości i temi Dmochowski również zajmuje się szczegółowo.

Więc przedewszystkiem co do celu, co do racyi bytu i co do zadania komedyi. Jest ono, tak samo jak w tragedyi — artystyczne i etyczne. Artystyczne ze względu na widza: bawić; moralne: karcić i uczyć.

Kto więc bawić i karcić na teatrze żąda...⁶⁾

I uczyć nas i bawić komedya będzie...⁷⁾

Widzimy, że jest to w zasadzie to samo stanowisko (żądanie), co przy tragedyi, tylko niejako obniżone, mniej wzniosłe; tam „podość się“, tu „bawić“, tam „wzruszyć“ a przez to zachęcić do cnoty, a odwrócić od złego, tu „karcić i uczyć“ śmiechem, szyderstwem.

Przypatrzmy się najpierw moralnemu zadaniu komedyi. Dmochowski akcentuje cel etyczny komedyi z wielkim naciskiem; tak dalece, że nawet rezygnuje ewentualnie z dowcipu, z nowości treści i t. d., byle komedya była

¹⁾ Pieśń III, str. 33, w. 37 i ns.

²⁾ Tamże, str. 35, w. 91 i ns.

³⁾ Tamże, str. 35, w. 85 i ns.

⁴⁾ Tamże, str. 36, w. 101 i ns.

⁵⁾ Tamże, str. 33—34, w. 49 i ns.

⁶⁾ Pieśń III, str. 61, w. 669.

⁷⁾ Tamże, str. 64, w. 762.

moralną i do moralności wiodła. „Nie dosyć umieć ludzkie wyśmiać wady“: „trzeba nam jeszcze cnoty wystawiać przykłady“ ¹⁾. Ten poeta komedyi zasłuży na „niezwiedły wawrzyn“,

Który nas powinności nauczyc człowieka,
Który wyda ludzkiego towarzystwa związki,
Jakie są ojca, jakie syna obowiązki,
Jakie dobrego męża, jakie dobrej żony,
Jakie tych, którym dozór młodych powierzony.
Więcej bowiem przystojność sprawuje uciechy,
Niżli co na wzgardliwe zasługuje śmiechy.
Tu rozsądku, powagi, tu potrzeba zdania,
Tu mocy, która serca do dobrego skłania,
Tu zgłębić serce ludzkie, poznać należyście,
Co szczęśliwe uczyni między ludźmi życie ²⁾.

Sztuka tak napisana, choćby nie błyszczała dowcipem ani nowością, zabawi lud lepiej, niż ta, co prawi tłuste żarty i szyderstwa, śmiech bowiem niknie prędko, czułość zaś przenika serca nawskrós — i czułości, wzruszenia pragną ludzie dobrzy. Taka sztuka, chociaż nie rozbawi pospólstwa, jednak „zdrową da naukę i młodym i starym, co pierwszym zawsze ma być poety zamiarem“ ³⁾. Wielkiem jest w tym razie znaczenie zakończenia komedyi:

Nadewszystko niech widzę dobry koniec w dziele,
Niechaj się poróżnieni zgodzą przyjaciele,
Niechaj zagniewanego ojca syn przeprosi,
Niechaj przewrotność hańbę, złość karę odnosi,
Niech zawsze należyta ma cześć wiek sędziwy,
Niechaj góry nie bierze człowiek niecnotliwy:
Niech złość, chytrość, beczelność, na co serce boli,
Nie grają same brzydkiej, jak w „Dziedzicu“ roli.
Wtenczas za pożyteczne twe dzieło uznają,
Gdy szanujesz przystojność, gdy czcisz obyczaje ⁴⁾.

¹⁾ Tamże, str. 64, ww. 795 – 796.

²⁾ Pieśń III, str. 66, ww. 798 – 808.

³⁾ Tamże, str. 66 – 67, ww. 809 – 826.

⁴⁾ Tamże, str. 67, ww. 827 – 836.

Zadanie artystyczne komedya spełnia w podobny sposób, jak tragedia, mianowicie odpowiednim wyborem treści, charakterystyką postaci, dobrą akcją i budową, a oprócz tego jeszcze wesołością, komizmem.

Wesołym sobie tonem przychylność zapewnia ¹⁾).

Ale komizm powinien być w wyborowym gatunku: „gdzie się *dowcip* miesza *delikatny* do żartów, to mądrych rozśmiesza“ ²⁾). A więc komedyi autor powinien chronić się „grube czynić żarty“, „kopami z piekła wywoływać czarty“, wreszcie rozśmieszać popólstwo „tłustem słowem“ (żartem dwuznacznym, nieprzyzwoitym). To dobre dla popólstwa, nie dla ludzi mądrych, którzy tem gardzą. „Żart trefny i przystojność“ winny się w komedyi jedno-
czyć ³⁾).

O akcji i budowie komedyi Dmochowski bardzo mało mówi. Wiemy już dlaczego: oto przepisy w tym względzie dla tragedyi są równocześnie ważne i dla komedyi. Powtarza tylko myśl, że akcja przy końcu powinna się toczyć żywo, w scenach przerw być nie powinno, wszystko dosadnie wydane ma się naturalnie kończyć ⁴⁾; dodaje, że nie trzeba zwracać się ze sceny do słuchacza, bo to psuje illuzję teatralną ⁵⁾).

Największy nacisk Dmochowski kładzie na kreślenie charakterów ⁶⁾ i największe tutaj stawia autorowi wymagania. Żąda więc, aby ten, kto chce na teatrze bawić i karcić,

¹⁾ Pieśń III, str. 64, w. 764.

²⁾ Tamże, str. 64—65, ww. 769—770.

³⁾ Tamże, str. 67, ww. 827—836.

⁴⁾ Tamże, str. 65, ww. 772—780.

⁵⁾ Co Dmochowski dość niezręcznie i naiwnie wyraża:

Wszystko tak czyn, jakoby nie było słuchacza.
Ciężko ten przeciw sztuce poeta wykracza,
Który się doń obraca. Rzecz dzieje się w domu
Między swemi, przystoiż mieszać się w nią komu?
W tym względzie być powinien spektator, że świadkiem
Nie jest umyślnie sceny, lecz tylko przypadkiem
(str. 65, ww. 772—789).

⁶⁾ Pieśń III, str. 61—64, ww. 669—760 i str. 65, ww. 781—794.

bystrem okiem wglądał w serca ludzkie i znał ich słabości, a zarazem ich różnorodność. I Dmochowski wymienia zaraz rozmaite rodzaje i typy charakterów, określa je i opisuje — tem samem wskazując, co jest, jego zdaniem, treścią komedyi¹⁾. Winien więc poeta komiczny znać:

Co dziwak, co sknera,
Co skąpiec nieużyty, co brzydki przechera,
Co łgarz z wytartem czołem, co zuchwalec butny,
Co rozrzutnik, co podły, co filut wierutny,
A co człowiek pocziwy²⁾.

Różne są upodobania i uposobienia ludzkie:

Jedna słabość nad tego przewodzi umysłem,
Druga tamtego serce w jarzmie trzyma ścisłem,
Ten się za tym ugania, czem się tamten brzydzi,
Jeden to lubi, czego drugi nienawidzi:
Każdy ma swe zamiary, każdy ma swe żądze,
Dumny lubi ukłony, łakomy pieniądze³⁾.

Dmochowski podaje charakterystyki łakomca, zabobonnika, obłudnego, filuta, płochego, rozrzutnika⁴⁾, a jako przeciwstawienie ich wszystkich człowieka pocziwego⁵⁾. Zwraca dalej uwagę na różnicę pomiędzy charakterem młodego a starca⁶⁾; na różnicę obyczajów i charakterów w różnych epokach⁷⁾; u ludzi różnych zajęć⁸⁾ i u różnych narodów⁹⁾.

¹⁾ Widoczną jest rzeczą, że Dmochowski (podobnie jak Boileau) ma na myśli przedewszystkiem komedię charakterów.

²⁾ Pieśń III, str. 61, ww. 671—675.

³⁾ Tamże, str. 61, ww. 679—684.

⁴⁾ Tamże, str. 61—62, ww. 687—704.

⁵⁾ Tamże, str. 62, ww. 705—712.

⁶⁾ Tamże, str. 62—63, ww. 715—741.

⁷⁾ Tamże, str. 63, ww. 741—744.

⁸⁾ Tamże, str. 63, ww. 745—748.

⁹⁾ Tamże, str. 63, ww. 749—752:

Do tego, wady w różnych nie jednej natury,
Nie te ma lekki francuz, co anglik ponury,
Nie te niemiec opity, które włoch złośliwy,
Nie te skrzętny holender, co hiszpan leniwy.

Te wszystkie różnice twórca komedyi winien znać i w dziele uwzględnić¹⁾).

Jak przy ogólnych przepisach poezyi w pieśni I, jak przy drobnych rodzajach w pieśni II, tak i przy dramacie Dmochowski daje przegląd historyczny sztuki dramatycznej wogóle — ze szczególnem uwzględnieniem tragedyi²⁾ oraz krótki przegląd komedyi greckiej³⁾.

Historię teatru tak przedstawia Dmochowski.

Z małych początków powstały przedstawienia. Pewnego razu wskoczył kozieł w winnicę i narobił szkody. Złapano go, zabito i sprawiono ucztę.

Odtąd corocznie zaczęto w czasie winobrania zabijać kozła Bachusowi na ofiarę, zabawiając się przytem śpiewem i tańcami. Najlepszy śpiewak otrzymywał kozła w nagrodę. Stąd powstały widowiska. Tępis pierwszy zaczął objeżdżać miasta i dawać przedstawienia dla niewybrednej publiki na wozie. Aktorzy dla niepoznania malowali twarze winnym lagrem.

Eschil przybrał aktorów w odpowiednie kostiumy,

¹⁾ Gniewa się Dmochowski zwłaszcza o to, że w komedjach polskich z owego czasu zbyt często spotkać można przeróbki komedyi francuskich, gdzie charakter pozostaje francuski, a tylko imiona stają się polskie:

Znajdęz tam narodowych charakterów znaki,
Gdzie mi z mieszczan paryskich wystawiasz polaki?
Niedosyć do udania przyzwoitej roli,
Że się Francuz zaczesze, a Polak ogoli;
Trzeba sięgnąć do serca, zwierchność mię nie zwodzi,
Sama wydana dobrze natura dogodzi.

W przypisku zaś dodaje: „ściąga się to do wielu komedyi francuskich, po polsku przebranych, gdzie imiona aktorów odmieniwszy na Staruszkiewiczów, Burdeckich, Wiernickich, Rostropskich etc. etc. rzecz od autora do obyczajów francuskich stosowana, całkiem jest do Polaków od tłumacza przeniesiona. Przeciężby więcej należało dawać uwagi na charakter narodów“ (str. 64). Jako przykład dobrych komedyi, zachowujących te różnice, cytuje Czartoryskiego *Kawę i Pannę* na wydaniu.

²⁾ Str. 36—42, ww. 114—222.

³⁾ Str. 59—61, ww. 629—668.

zbudował teatr i zaczął wystawiać postacie bohaterskie i tragiczne.

Sofokles i Eurypides udoskonallli teatr grecki do takiego stopnia, że Rzymianie nigdy się z nimi równać nie mogli.

Pisarze rzymscy są naśladowcami Greków, nie stworzyli rzeczy wielkich ani w tragedyi, ani w komedyi. Plautus i Terencyusz, choć pierwszy miał „trefną szydność“, drugi „naturalne sceny komicznej wdzięku“, nie doszli Greków. Wiele sztuk rzymskich zaginęło. Seneka, którego niektóre utwory doszły tylko w pięknych urywkach „wysokie myśli ma, ale gdy chce być górnym, często się nadyma“.

„Gotów szablice“ rozpedziły Parnas i „gruba ciemność powłokę czarną rozciągnęła“. Nastaly czasy scholastyki. Rozum ściśnięty więzami „Perypatu“, zdobywał się tylko na głupią mądrość i taką „w dzikich słowach“ światu sprzedawał.

Z czasem spadły zrdzewiałe okowy,
Ocknęły się nauki i podniosły głowy.
Nachylone dowcipy spojrzwały do góry,
Udały się do skarbnic swej matki natury.

Światło powróciło na ziemię i „teatr się podźwignął“.

Włochy Metastazego, Anglia Szekspira (!),
Francya Moliera, Kornela, Rassyna,
I Woltera wydała¹⁾.

Zaczynają dościgać starożytnych,

Już nowy zaczyna
K sobie szalę wiek chylić, ale do tej chwały
Nie przyszedł, aż z dawnemi poszedł w przegon śmiały¹⁾.

W Polsce

Przez długie lata był teatr ubogi.
Miejsce jego trzymały szkolne dyalogi

¹⁾ Pieśń III, str. 39, ww. 170—174.

Gdzie w niezgrabnym układzie, dla prostej zabawy,
Kiedy pozasiadała liczna szlachta łąwy,
Żaki różne czyniły widowiska z siebie:
Udawały, co w piekle, co dzieje się w Niebie¹⁾.

Szczałki tych przedstawień przetrwały aż do czasów Dmochowskiego, jak i przedstawienia wielko-piątkowe, gdzie „śmieszne grano role“ —

Anasza, Kaifasza, Heroda, Piłata,
Chcąc uczyć obchód śmierci Zbawiciela świata²⁾.

Obok dyalogów i misteryów powstały utwory dramatyczne. Kochanowski napisał „Odprawę posłów greckich“,

ale ta niewielką ma sławę:
Same w niej są rozmowy, nie masz zawikłania
Rzeczy, nie masz trudności, nie masz rozwiązania.
Tem się tylko robota od winy odjęła,
Że się zacny mąż przyznał do słabości dzieła³⁾.

I Dmochowski przytacza w dopisku wyjątek z listu Jana Kochanowskiego do Zamojskiego: „Wczoraj dopiero oddano mi obadwa listy zaraz, któreś WM. do mnie około tej Trajedyi pisał. A iżem przedtem nie wiedział o tych liściech, spodziewałem się, że za temi czasów odwłokami i mej Trajedyi odwlec się miało: albo raczej, że tak ze mną zostać miała molom na pokarm, albo na trąbki do apteki. Jakom listy WM. przeczytał, nie było czasu poprawować: bom wszystkim musiał insumere na przepisywanie. *Quidquid id est*, a baczę, że błazeństwo i WM. sam podobno rzeczesz: posyłam WM. tem śmielej, chociaż nie masz co, żem to jeszcze z przodu WM. powiadał, że to nie miało być *ad amussim*, bo mistrz nie potemu“.

1) Pieśń III, str. 39, ww. 175—180. Historię sztuki dramatycznej w Polsce podaje Dmochowski na str. 39—42, ww. 175—222.

2) Tamże, str. 39, ww. 187—188.

3) Tamże, str. 40, ww. 190—194.

Po Kochanowskim przechodzi Dmochowski do Morsztynowego przekładu Cyda albo Rodryg'a.

Później Morsztyn, wśród strasznych zamieszkań narodu,
Wśród burzy od północy, południa i wschodu,
Gdy złe wrogi po wrogach szły na nas wyścigiem,
Pięknym smętnego króla rozerwał *Rodrygiem*¹⁾.

W dopisku wyjaśnia „Cyd albo Roderyk, Trajedya Kornela, przetłómaczona przez Morsztyna, grana przed Janem Kazimierzem, w czasie najburzliwszym nieszczęśliwego tego króla panowania, tak była we Francyi przyjęta, iż gdy chciano wyrazić, że jaka rzecz jest piękna, mówiono: *to jest piękne jak Cyd*“.

Nastąpiła przerwa w rozwoju dramatu w Polsce

Nie znał naród teatru i tylko u Dworu
Grano sztuki obcego, obcą mową tworzą²⁾.

Minasowicz przetłómaczył kilka tragedyi, ale ich nie wystawiano.

Dopiero ten, co mądrym być ważył się z wielu,
Wywiódł na Teatr Polski Woltera, Kornela:
A imię swe do mistrzów tych przydając znaków,
Wydał pogromcę Sparty na przykład Polaków,
Jako służyć Ojczyźnie, biedz za piękną sławą,
W złym razie całość ludu za pierwsze mieć prawo³⁾.

Z przekładów Konarskiego „na teatrze Collegii Nobilium S. P. grany był Polieukt, Cynna, Atalia albo Joas, Alzyra etc“. Oprócz tłómaczeń napisał Konarski „oryginalną Trajedya Epaminondy“⁴⁾.

Podczas gdy Konarski pracował, by dać tragedję teatrowi w Polsce

¹⁾ Pieśń III, str. 40, ww. 195—198.

²⁾ Tamże, str. 40, ww. 199—200.

³⁾ Tamże, str. 41, ww. 203—208.

⁴⁾ Str. 41, dopisek.

Bohomolec komicznym wślawiał go widokiem,
Grając podstęp figlackich, głupskich podejrzenie.
Sól attycką w dowcipnej widać jego scenie:
Lecz gdyby był chciał więcej poprawiać, niż śmieszyć,
Mógłby się większą sławą ten zacny mąż cieszyć.¹⁾

W dopisku dodaje „X. Franciszek Bohomolec pierwszy pisał komedye, wiele sztuk z Moliera naśladować“.

Kończy Dmochowski swój przegląd historyi dramatu w Polsce z radością, iż komedya rozwija się, ale ze smutkiem, że tak mało zdziałano dotąd w tragedyi.

Dziś dramatyka rośnie, śpieszym na nią radzi,
Ale ta co do śmiechu, nie do łez prowadzi.
Wyznać potrzeba, w sztuce traicznejśmy mali,

A Dzieje nasze są tak piękne, że materyału na tragedyę nam nie zbraknie

Niech Rzewuskich, Wybickich przykład nas zapali,
Niechaj się dowcip duchem wspaniałym zagrzeje,
Niech przetrząśnie Ojczyste baczne okiem dzieje,
A dla króla mądrego i narodu sławy,
Nowe dziwy utworzy na widok Warszawy.

W przypisku powiada: „Wacław Rzewuski pisał tragedye, których rzecz z dziejów narodowych wzięta. Imię p. Wybicki wydał niedawno trajedyą, pod napisem Zygmunt August“.

Na stronicy 59—61, ww. 629—668, podaje Dmochowski historyę komedyi.

Jak tragedia, tak i komedya powstała w Grecyi. Grezyn z natury „trefny“, skłonny do sztydzenia, wkrótce przesadził i sztydził nietylko z wad, ale i z enoty. Przedstawiano osoby znane i aktorzy brali na siebie maski osób granych.

Była to komedya tak zwana dawna. Wślawili się w niej: Eupol, Kratyn i Arystofanes.

¹⁾ Pieśń III, str. 41, ww. 210—214.

Gdy zaczęto nadużywać sceny, prawo musiało się wmieszać i zabroniono przedstawiania ludzi znanych po nazwisku, a poetom i aktorom zagrożono karami.

W ten sposób powstała komedia „średnia“, skromniejsza od pierwszej.

Wreszcie od Menandra datuje się komedia nowa, w której wystawiane są „pospolite przypadki życia ludzkiego“ i ułomności ludzkie.

*Epopeja*¹⁾. „Najwyższym“ rodzajem poetyckim, wyższym nawet od tragedyi, jest epopeja²⁾.

Ta, która czyni wielkich Bohatyrów głosi,
Wyższym się jeszcze tonem Epopeja wznosi³⁾.

Jej zadaniem względem czytelnika jest: „słodko rozrywać i przyjemnie uczyć“⁴⁾, a więc znowu zadanie analogiczne do zadania dramatu, zadanie jak całej zresztą poezyi: artystyczne (podoać się, sprawiać przyjemność) i moralne (uczyć).

¹⁾ Pieśń III, str. 47—59, ww. 337—628.

²⁾ Batteux tak mówi o epopei: „L'epopée est le plus grand ouvrage que puisse entreprendre l'esprit humain. C'est une espece de creation qui demande en quelque sorte un genie tout-puissant. On embrasse dans la même action tout l'universe: le Ciel qui regle les destins et la terre où ils s'exécutent.

On peut la definir: Un récit en vers d'une action vraisemblable heroique et merueilleux“. Principe de la litterature par M. l'Abbé Batteux—nouvelle edition tome premier. Avignon 1809, str. 222—223. Les Beaux arts reduits à un même principe par M. Batteux. Paris, 1747, str. 200—201.

Też same zasady z pewnemi zmianami wyd: Elements de litterature du cours de belles lettres de l'Abbé Batteux. Lyon, 1824.

³⁾ Pieśń III, str. 47, ww. 337—338.

⁴⁾ Tamże, str. 47, w. 342.

Epopeja ma opiewać wielkie niezwykle czyny *wielkiego* (godnego podziwu) bohatera¹⁾.

Wystawić bohaterzy podziwienia godne,
I w szczęściu i w nieszczęściu zawsze z sobą zgodne,
Wspaniałem tchnące sercem, w urazach otwarte,
A nawet mimo swoich wad, szacunku warte²⁾.

Tę myśl Dmochowski traktuje szczegółowo do str. 55, ww. 473 i nast. Zatem epopeja

Niech dzieje bohatera wielkiego opiewa,
Takiego, co się chwały miłością zagrzewa,
Który przez cnoty swoje, przez broni swej dzielność,
Sprawiedliwie zarobił sobie nieśmiertelność,
Niechaj w nim coś wielkiego same wady mają³⁾.

Nie zapali nas bowiem taki bohater, który niczem ponad zwyczajnych ludzi nie góruje. Stąd ujemną stroną „Jerozolimy Wyzwolonej“ jest mały bohater; Godfred mało znaczy wśród wielu dzielnych rycerzy i więcej modli się, niż działa bronią⁴⁾.

Cnota tylko, a cnota *wysoka* nas budzi⁵⁾.

Oczywiście doskonałości bezwzględnej niema. Obok wielkości, powagi, wspaniałości, męstwa, znajdzie się i u największego bohatera słabość, rys ujemny. Tę słabość poeta epiczny także przedstawi, ale musi ona mieć za tło wielkość. Tak jest np. w Achillesie. I stąd Achilles tem połączeniem słabości z wielkością więcej nas wzrusza, aniżeli zawsze cnotliwy Eneasza.

Nie znajduje się w sercu ludzkim doskonałość...
Może w nim świecić wielkość, powaga, wspaniałość,

1) Pieśń III, str. 47, ww. 337—338.

2) Tamże, str. 57, ww. 593—596.

3) Tamże, str. 53, ww. 475—479.

4) Tamże, str. 54, ww. 497—506.

5) Tamże, str. 53, ww. 486—488.

Męstwo nieprzełamane; ale trudno, aby
I największy Bohatyr nie był czasem słaby.
Te są Homerowego Achilla zaszczyty,
Lecz nawet i w słabościach swych niepospolity:
I mimo wad swych więcej Achilles nas wzrusza,
Niżli stała w Wirgilim Trojańczyka dusza¹⁾.

Treść epopei powinna stanowić pewną jedność. Wszystko powinno wypływać z jednej przyczyny i do jednego celu zmierzać:

Jeden gniew Achillesa pod piórem Homera,
Osnowę Iliady całej rozpościera;
Różne się stąd odmiany, różne losy rodzą;
Wszystkie atoli z jednej przyczyny pochodzą.
Tak w Maronie Junony gniew nieubłagany,
Na tyle różnych stawia przypadków Trojany,
W tem sztuka, umieć z wiązać treść całego wątku,
Żeby wszystko z jednego płynęło początku...²⁾
Zawsze dążyć do celu jednej wielkiej sprawy³⁾.

Aby oddziaływać na czytelnika epopeja winna: „ciąg długiej swej podstawy“ urozmaicić *ozdobami*. Te ozdoby, to najpierw „tysiące bajek“, zmyślenie jest jej konieczną częścią „zmyśleniem się zasila, zmyśleniem się tuczy“⁴⁾. Następnie personifikacye, ożywianie wszystkiego. Epopeja „wszem użycza istnościom i ciała, i ducha, i twarzy, i języka, i miłej postaci, całą wzrusza naturę i życiem bogaci“⁵⁾. W szczególności Dmochowski tak sobie te personifikacye wyobraża:

Każda w niej cnota bóstwa nazwisko przybiera,
Roztropność jest Minerwa, a piękność Wenera,
Wojnę krwawy Mars znaczy, a na zgubę świata,
Z piekielnej paszczy wściekła niezgoda wylata:

¹⁾ Pieśń III, str. 53—54, ww. 489—496.

²⁾ Tamże, str. 55, ww. 523—530.

³⁾ Tamże, str. 47, w. 339.

⁴⁾ Tamże, str. 47, ww. 340—341.

⁵⁾ Tamże, str. 47, ww. 344—346.

Pioruny nie są skutkiem ziemnego wyziewu,
 Jowisz przez nie oznacza pogrom swego gniewu:
 Kiedy nawałność miota odmęty niezgłębne,
 Znać Neptun rozdąsany wstrząsł berło trójzębne,
 A gdy smutnym rozgłosem powietrze rozlega,
 Jest to jęk Nimfy, która za Narcyssem biega¹⁾.

Wreszcie ozdobioną ma być epopeja „dziwem“²⁾. Kwestya co Dmochowski rozumie przez „dziw“, nie jest zbyt jasną. Wyrazem tym tłómaczy on termin francuski „merveilleux“³⁾. W tekście poematu nie daje wyjaśnienia; w przypisku zaś mówi: „Dziw, czyli okoliczności podziwienia godne, a razem nieprzechodzące wiary (co Francuzi merveilleux nazywają) koniecznie są w Epopei potrzebne. Ta uwaga Arystotelesa, jest ze wszystkich względów dobra i grunto-wna. Jeżeli Epopeja na samem podobieństwie do prawdy przestaje, blisko przystąpi do historyi: jeżeli same dziwy zamykać będzie, stanie się czystym płodem romansowej imaginacyi. Przeto do wiersza bohatyrskiego koniecznie jest potrzebne połączenie takich przypadków, któreby razem i godne podziwienia były i nie przechodziły podobieństwa do prawdy“. Szkoda, że Dmochowski nie podał ani jednego przykładu tych „okoliczności podziwienia godnych, a razem nie przechodzących wiary“⁴⁾. Zdaje się

1) Pieśń III, str. 47—48, ww. 347—356.

2) Tamże, str. 56, w. 552.

3) Co znaczy „merveilleux“ tak objaśnia Batteux (*Les beaux arts reduits à un même principe*. Paris, 1747, str. 201): „Le Merveilleux consiste à dévoiler tous les ressorts inconnus des grandes operations. A montrer non seulement les hommes qui agissent, mais encore la main de la Divinité qui les guide, ou qui les porte où elle le juge à propos; a faire voir d'un côté l'homme avec sa foiblesse et son ignorance, ses passions et ses vertus; et de l'autre la sagesse, la puissance, la bonté, la justice de l'Etre supreme; qui dispose du sort de l'homme à son gré; de manière que l'Epopée est en même tems l'Histoire de l'humanité et de la Divinité et des rapports mutuels de l'une avec l'autre“.

4) Pieśń III, str. 56.

jednak, że Dmochowski przez dziw rozumie mitologię, ingerencję bóstw w starożytności, u nas zaś świętych lub aniołów, jako motor akcji epicznej. Mówi bowiem na innem miejscu w ten sposób:

Że nawałność powstała i Trojańskie łódzie,
Jedne w rozburzonej wichrem zatopiła wodzie,
Inne wbiła na piaski, innym starła wiosła,
Inne w dalekie kraje Afryki zaniósła:
Nic tu dziwnego nie masz
Lecz, że mściwej Junony gniew nieubłagany,
Bez odetchnienia ściga nieszczęsne Trojany,
Eolus na jej prośby, na jej obietnice,
Wypuszcza z jamy wiatry, wznieca nawałnice,
Wody, ziemię, niebo i powietrze miesza,
A Neptun jednym wszystko skinieniem ucisza:
Spycha ze skał okręty, bałwany uśmierza;
To nas i miło bawi i mocno uderza¹⁾.

I teraz zajmuje się ingerencją wyższych istot w epopei (co Golański nazywa machiną²⁾). Sprawa toczy się o to, czy i o ile mitologia ma prawo być wprowadzoną do poezyi; sprawa w owe czasy bardzo żywotna. Dmochowski przy wszystkich innych rodzajach poetyckich nie mówi nic o mitologii. Tu zajmuje się nią obszernie, ale ustępy poświęcone tej kwestyi nie są zbyt jasne. Zdaje się jednak, należy poglądy Dmochowskiego w tym względzie tak sformułować.

U starożytnych bóstwa były sprężyną akcji. Bóstwa sprowadzają wypadki Iliady, mają wpływ na czyny ludzkie, od nich zależy, czy sprawa w ten lub inny sposób rozwiązana będzie. Ponieważ jednak te bóstwa nie są wszechmocne, a przytem różnią się często w zdaniach, niosą pomoc rozmaitym stronom: trudno odrazu przewidzieć, jak rzecz się skończy, zainteresowanie więc czytelnika nie zmniejsza się, owszem potęguje.

¹⁾ Pieśń III, str. 48—49, ww. 371—375, 377—384.

²⁾ O wymowie i poezyi, str. 285.

U dawnych bóstwa były wszystkiego sprężyną...
Wszystko idzie od bogów wsparcia i obrony.
Ci dla tej niosą pomoc, ci dla tamtej strony¹⁾.

Chrześcianin nie wierzy w bóstwa ani w ich jakąkolwiek moc. Swego Boga do akcji wprowadzić nie może, jedno ze względu na cześć jaka się należy Majestatowi Bożemu, a po drugie, iż Bóg nasz jest Wszechmocny: co zechce, to się stanie, więc zawikłań żadnych być nie może²⁾.

I pod tym względem starożytni ze swymi bogami mieli pewnego rodzaju większe ułatwienie w pisaniu epepei, mogli ją upiększać swoją mitologią.

Z tych miar więcej Wirgili i Homer korzysta³⁾.

Jednak da się to do pewnego stopnia zastąpić. Może np. epik chrześcijański, opisując niezwykle cnoty swego bohatera, zainteresować czytelnika⁴⁾, a zamiast „bajek pogańskich“, może „poruszyć piekło“, wyprowadzić do akcji aniołów, lub świętych, jak to zrobili „szczęśliwie“ Tasso i Milton. Trzeba jeno pamiętać, że „duchom buntownym“

nadto mocy przyznawać nie trzeba:
By chytrością i siłą prawicy swej wsparci,
Na swą stronę wygraną przeważali czarci⁵⁾,

a z drugiej strony należy niebo i świętych przedstawiać zgodnie z religią:

Niezgoda szczęścia w Niebie wiecznego nie kłóci,
Nie masz w zdaniach różności, nie masz w radzie sporów,
Nie masz rozpustnych biesiad, ni skocznych wieczorów
Ni śmiechów nieprzystojnych i t. d.⁶⁾.

¹⁾ Pieśń III, str. 49, ww. 389—394.

²⁾ Tamże, str. 49—59, ww. 401—408.

³⁾ Tamże, str. 50, w. 409.

⁴⁾ Tamże, str. 50, ww. 410—414.

⁵⁾ Tamże, str. 50, ww. 418—420.

⁶⁾ Tamże, str. 51—52, ww. 436—448.

Tak więc „dziw“ starożytnych byłby zastąpiony „dziwem“ chrześcijańskim.

Może również epik chrześcijański wprowadzać postaci mitologiczne, ale *nie jako osoby, mające rzeczywisty wpływ na przebieg spraw — tylko jako allegorye, metafory, personifikacye* i t. p. figury retoryczne.

Jednak nie wcale bajki znosimy użycie,
Od niej bowiem rzecz bierze i postać i życie,
Nie odbieramy państwa Trytonom nad wodą,
Ni Parkom płytkich nożyc, ani z siwą brodą
Przewoźnikowi piekła nieszczęśliwej krypty,
W której raz pławi króle i dziady ze stypy.
Dyana z łukiem, Pallas niech będzie z puklerzem,
Ni Bachowi szklenicy, ni ogromnej bierzem
Herkulowi maczugi, zostawiamy złoty
Wóz słońca, którym roczne sprawuje obroty.
Można zręcznie połączyć te wszystkie ozdoby,
I cnoty i występki przekształcić w osoby:
Sprawiedliwości panią wydać z szalą w rękach,
Ślepą losów szafarkę, nędzę w gorzkich jękach,
Szumnym wiatrom przyprowadzić bystrołotne skrzydła,
Zabójcze ująć gniewy w hartowne wędzidla,
Straszną wojnę z miedzianem odmalować czołem,
Czas ważący niechybnem losy królestw kołem,
Przed zwycięstwem strach puścić, za nim spustoszenie,
Z pokojem nieść wesele i uszczęśliwienie.
Piękna przenośnia cechą Rymotwórczej sztuki,
Słodko przyprawne lepiej smakują nauki¹⁾.

Ze wszech miar natomiast jest potępienia godnem
mieszanie bóstw pogańskich ze świętymi chrześcijańskimi:

Grzech mieszać prawdę z fałszem, jakby mogło właśnie
Iść razem objawienie i pogańskie baśnie:
Kto nierozumnym piórem prawdę z fałszem braci,
Ten samą prawdę w bajki wystawia postaci.
Wzywać na pomoc panią z górnego Syonu,
Znowu prosić o wsparcie córek Helikonu
Nie może w chrześcijańskiej materii wieszczek,

¹⁾ Pieśń III, str. 52—53, ww. 449—470.

Ani babę na stołku zrobionym z trzech deszczek,
Nie idzie kłaść z prawemi zarówno proroki ¹⁾).

W dopisku objaśnia: „Ta wada mieszania razem Religii z bałamuctwami pogańskimi najpospolitsza jest pisarzom Włoskim. A jeśli wszędzie naganna, tedy w materyi świętej najnaganniejsza. Mimo wielkie ukontentowanie, które nam sprawuje czytanie Sannazaryusza, trudno mu darować, że w Poemacie o Narodzeniu Chrystusa, wszystkie bajki pogaństwa zarówno kładzie z tajemnicami wiary. Mówiąc o piekle, daje nad niem panowanie Plutonowi i godnym jego towarzyszom, Cerberom, Centaurom, Furiom, Harpiom. Wyspę Krete sławną narodzeniem Jowisza i Delos narodzeniem dzieci Latony, porównywa z miasteczkiem Betleem, gdzie się Chrystus narodził. Co też najtrudniej znieść, to jest: że wezwawszy duchów Błogosławionych, jakoby niedosyć na ich pomocy było, znowu się do Muz udaje“ i t. d. ²⁾).

Nad budową, układem epopei nie rozwodzi się Dmochowski długo ³⁾). Rozmiary bohaterskiego eposu winny być znaczne („Niechaj rzecz ma rozciągłość sobie przyzwolitą“) — przystojna rzeczy wielkość złączona z dobrym porządkiem czyni dzieło wybornem. Porządek ma być oczywiście dobry, ale wykład rzeczy nie powinien być zbyt prosty, bo inaczej nie budzi dostatecznej ciekawości:

Wszystko źle bez porządku: jak w matni się zgubię.
Wszakże prostego rzeczy wykładu nie lubię,
Gdy mi z pewnych początków pewne czynisz wnioski.
Kogo zagrzał do dzieła wielkiego duch Boski,
Co w silnym obejmuje rzecz całą rozumie,
Ten w samym nieporządku, porządkym być umie.
Jako w pięknym ogrodzie, wiele jest pościeży,
A każda do najpierwszej różną stroną bieży,
By różnaitość miłszym bawiła widokiem;

¹⁾ Pieśń III, str. 50—51, ww. 425—433.

²⁾ Tamże, str. 50—51, dopisek.

³⁾ Tamże, str. 54—55, ww. 507—549.

Tak w dziele doskonałym, kryją się przed okiem
Różne sprężyny, ale wśród ustroni wielu,
Idzie sztucznemi drogi rzecz do swego celu:
Zdaje się coś być obcem, choć do niego zmierza ¹⁾.

Dmochowski ma tu oczywiście na myśli epizody („ustępy“ w jego terminologii), które pozornie do akcji ściśle nie należą, a jednak z nią się łączą. Przestrzega jednak przed tem, iżby te epizody nie rozszerzały się zbytnio z uszczerbkiem głównej treści. Zwięzłość i żywość to zalety epopei, która nic zbytniego zawierać nie może. Opisy, przez poetę w toku powieści umieszczone, winny mieć wspaniałość i powagę.

Styl epopei stosuje się do jej treści: a więc jest wysoki, wzniosły ²⁾, ale urozmaicony:

Nie trzeba zawsze górno na Pegazie latać,
Lecz wspaniałość słodyczą, wdzięk mocą przeplatać ³⁾...
Wspaniałość z przyjemnością słodkim węzłem sprzągnąć ⁴⁾.

W rozpoczęciu dzieła styl ma być prosty, skromny, bez przesady

Ten, który nadęcie
Hukliwą trąbą dzieje opiewać zaczyna
. . . . coś godnego dalej
W dziele swoim nam powie, żebyśmy nie spali?
Czy się równie potrafi utrzymać w robocie?
Nie dotrzymał nam słowa, choć obiecał siłą,
Tak drobną mysz w połogu, góra urodziła ⁵⁾.

Dopiero w dalszym ciągu styl ma się wznosić coraz wyżej ⁶⁾.

¹⁾ Pieśń III, str. 54—55, ww. 507—519.

²⁾ Tamże, str. 47, w. 338.

³⁾ Tamże, str. 57, ww. 589—590.

⁴⁾ Tamże, str. 57, w. 592.

⁵⁾ Tamże, str. 56, ww. 560—568.

⁶⁾ Tamże, str. 56—57, ww. 559—588.

Jedność w rozmaitości — epos dąży „do celu jednej wielkiej sprawy“, odpowiednia wielkość złączona z dobrym porządkiem, treść dobrze dobrana, charakter, styl odpowiedni, — to są warunki, które epopeja powinna spełnić, aby budziła naszą ciekawość. Inaczej nie osiągnie celu, choćby błyszczała w inne ozdoby częściowe. „Natenczas ma zupełną dzieło doskonałość, gdy i części w niem piękne i piękna z nich całość“¹⁾).

Wzorem niezrównanym są epopeje Homera.

W tem Homer jest przedziwny, Homer niezrównany;
U niego jedne idą po drugich odmiany,
W wszelkie bujny piękności i cudowną cnotą,
Czego się tylko dotknie, to przemieni w złoto,
Umie wydać naturę, umie wydać ludzi,
Zawsze bawi przyjemnie i nigdy nie nudzi,
Nie znając niewolnego w swych dziełach porządku,
Idzie prostym do końca biegiem od początku;
Sama się rzecz wyklada, a w długiej osnowie
Nic zdrożnego od swego zamiaru nie powie.
W nim więc sobie smakujmy, on naszym jest wzorem,
Kto go kocha, ten będzie niepodłym Autorem²⁾).

Wogóle epopeja dobra należy do największych rzadkości: Homer, Wirgili, Tasso „przyjemny“ i Milton „wysoki“; z polskich Myszaida choć mniejsza od tamtych, pięknoscią celuje³⁾. O kilka stron później Dmochowski dodaje jeszcze Henryadę Woltera i Wojnę Chocimską Krasickiego; wymienia polskie przekłady epopei i zachęca polskich poetów, aby stworzyli epos o bohaterze polskim⁴⁾.

✱

✱

✱

¹⁾ Pieśń III, str. 55—56, ww. 545—558.

²⁾ Tamże, str. 58, ww. 597—608, w pieśni IV (str. 78, w. 316) Dmochowski jednak powie, że w długim poemacie łatwo się potknąć, „nawet i dobry Homer częstokroć zadrzymie“.

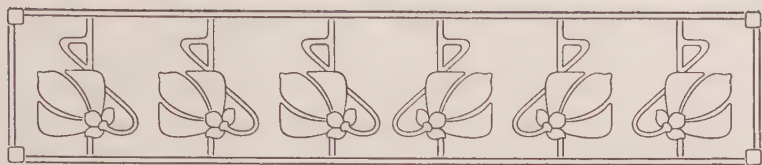
³⁾ Pieśń III, str. 48, ww. 363—370.

⁴⁾ Tamże, str. 58—59, ww. 609—628 i przypisek.

Takie są poglądy i opinie literacko-krytyczne Sztuki Rymotwórczej. Przedstawiliśmy je szczegółowo, bo najpierw takiego dokładniejszego streszczenia dotąd nie mieliśmy, a następnie należało koniecznie ująć w pewien rodzaj systemu to, co w poemacie zbyt często wypowiedziane jest niesystematycznie¹⁾.

Teraz musimy się zająć źródłami, z których pochodzi krytyka Dmochowskiego i porównać ją z ówczesnym stanem krytyki w Polsce i w części na Zachodzie, poczem będziemy mogli ocenić wartość poglądów Dmochowskiego i jego stanowisko w dziejach krytyki literackiej polskiej.

¹⁾ Rzecz ciekawa, że Dmochowski nic nie mówi o poezji dydaktycznej. Było to prawdopodobnie wpływem, iż Dm. całej poezji jako cel stawiał dydaktyzm, podczas gdy francuscy teoretycy odróżniali rodzaj poezji dydaktycznej. (Zob. *Les principes de littérature* par Batteux, tom III, str. 253 i ns.),



ROZDZIAŁ IV.

Źródła „Sztuki Rymotwórczej“.

„Nie jest to dzieło samem tłómaczeniem, ani też sobie oryginalności nie przyznaje. Zagrzany czytaniem dzieł o Sztuce Rymotwórczej osobiłwie Horacego i Despra, chciałem podobnem język Ojczysty zbogacić. Z obydwóch czerpałem myśli: do drugiego układu szczególnie się przywiązałem. Żem wiele winien dwom tym wielkim nauczycielom, chętnie wyznaję, ale się też i moich myśli nie zapieram. Bardzo sobie winszować będę, jeżeli u rozsądnego czytelnika znajdę zaletę“.

Każdy oczywiście chciałby być tym *rozsądnym* czytelnikiem, do którego zwraca się Dmochowski i chętnie przyjąć jego „własne“ myśli. Ale przedtem musi zbadać, o ile te myśli są istotnie własnością autora Sztuki Rymotwórczej. Zaznaczony przezeń stosunek do Horacego i Boileau'a trzeba zbadać w szczegółach. Trzeba też zobaczyć, czy oprócz tych autorów i inni nie złożyli się na myśli poematu o sztuce poetycznej. Należy, jednym słowem, zbadać kwestyę źródeł. W dotychczasowych pracach o Dmochowskim wspomniano często Boileau'a — było to naturalnem, skoro sam Dmochowski to zaznaczył, ale wzajemnego stosunku nie

badano dokładniej. Stąd wahania się sądów krytycznych: jedne uważają Sztukę Rymotwórczą za tłumaczenie, inne za przeróbkę *L'art poetique*, inne wreszcie zwa ją dziełem oryginalnem, wykonanem przy pomocy dzieła francuskiego. Dopiero Chmielowski, jak zaznaczyliśmy w rozdziale I, rzucił kilka więcej już szczegółowych spostrzeżeń¹⁾, (zaznaczył też mimochodem wpływ Golańskiego²⁾) — ale i to jeszcze nie wystarcza. Należy po prostu przejść wiersz za wierszem obydwu utwory i potem wyciągnąć wnioski. — Nadto oprócz Boileau'a i Horacego pokażą się jeszcze i inne źródła.

I. Dmochowski i Boileau.

Dmochowski mówi w cytowanym powyżej ustępie, że do układu Boileau'a „więcej“ się przywiązał. Słowo „więcej“ należałoby poprawić na „zupełnie“. Dmochowski zupełnie na wzór Boileau'a dzieli poemat na cztery pieśni; treść każdej odpowiada zupełnie treści pieśni u Boileau'a: pierwsza i czwarta uwagi ogólne o poezyi i poecie, w drugiej mniejsze gatunki poezyi, w trzeciej większe: wszystko w tym porządku, co u Boileau: sielanka, elegia, oda, epigramma, satyra, tragedia, epopeja, komedia³⁾. Boileau określa rodzaje poezyi w ten sposób, iż je szereguje sztucznie i po sielance, która ma być prosta („*humble dans son style*“, „*sans pompe*“, „*son tour simple et naïf*“), kładzie elegię i każe by była „*d'un ton un peu plus haut*“, aniżeli pierwsza—oda, którą kładzie po elegii, ma mieć „*plus d'éclat et non moins d'énergie*“, aniżeli elegia. Dmochowski robi to samo: elegia ma „wyżej trochę“ śpiewać niżeli sielanka,

¹⁾ Dzieje krytyki literackiej, str. 117 i ns.

²⁾ Tamże, str. 117.

³⁾ Mylnie twierdzi Chmielowski (Dzieje krytyk. lit., str. 117), że Dmochowski „przemieniał porządek, w jakim pisarz francuski wykład swój zawarł“. Zrobił to Dmochowski dopiero w późniejszym wydaniu i tylko w pieśni trzeciej (tragedya, komedia, epos).

a oda ma mieć „równie moc wyrazów i myśli wspaniałość i największą wiersza okazałość“.

Kiedy dalej porównywamy dwa poematy, to ich wzajemny stosunek przedstawi się nam w następujących kategoriach.

1. Pewne ustępy Dmochowski *tlómaczy dosłownie* (naturalnie, o ile przekład wierszowany można nazwać dosłownym). Oto pewna liczba przykładów na poparcie powyższego zdania, a zarazem dla pokazania, jak Dmochowski *tlómaczy*.

Początek pieśni pierwszej u Boileau, strona 9, ww. 1—16.

C'est en vain qu'au Parnasse, un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur:
S'il ne sent point du Ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
Dans son génie étroit il est toujours captif:
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif.
O vous donc, qui brûlant d'une ardeur périlleuse,
Courez du bel esprit la carrière épineuse,
N'allez pas sur des vers sans fruit vous consumer,
Ni prendre pour génie un amour de rimer;
Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amorces,
Et consultez longtemps votre esprit et vos forces.
La nature, fertile en esprits excellents,
Sait entre les auteurs partager les talents:
L'un peut tracer en vers une amoureuse flamme,
L'autre, d'un trait plaisant aiguïser l'épigramme.

Dmochowski, p. I, str. 1—2, ww. 15—30.

Próżno ten Rymotwórca na Parnaskie góry,
Chce się lekkomyślnemi śmiało puścić pióry,
Któremu niebo darów potrzebnych nie dało,
Ani się mu łaskawą twarzą nie rozśmiało.
Kto ma dowcip ścieśniony i geniusz suchy,
Temu Pegaz poziomy, temu Febus głuchy.
Więc ty! co niebezpiecznym ogniem zapalony
W ślizkie się Rymotwórców zapuszcza zagony,
Nie chciej próżno nad wierszów składaniem pracować.
I nie sądz, że masz dowcip, gdy masz chęć rymować.
Lecz, by zwodne pochopy cię nie omyliły,

Mierz się długo z twą głową i probuj twej siły.
Płodna zawsze Natura w wyborne dowcipy,
Różne między nie dzieli dary Aganippy:
Ten słodkim rymem ognie miłosne opiewa,
Ten ostrym Epigrammem wskroś serca przeszywa.

Boileau I, str. 11, ww. 64—68.

Souvent, la peur d'un mal nous conduit dans un pire:
Un vers était trop faible, et vous le rendez dur;
J'évite d'être long, et je deviens obscur;
L'un n'est point trop fardé, mais sa Muse est trop nue;
L'autre a peur de ramper, il se perd dans la nue.

Dmochowski, I, str. 7, ww. 165—170.

Częstokroć wstępną od złego na gorsze wprowadzi:
I co miało być lepszym, to jeszcze zawadzi.
Słaby wiersz chcąc poprawić, zrobisz nieforemny,
Chroniąc się rozwlekłości, natomiastes ciemny.
Ów nie chcąc się zbyt stroić, nadto się obnaży,
Ów, żeby się nie czołgał, nadto górno waży.

Boileau, I, str. 15, ww. 147—154.

Il est certains esprits, dont les sombres pensées
Sont d'un nuage épais toujours embarrassées:
Le jour de la raison ne le saurait percer.
Avant donc que d'écrire, apprenez à penser:
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure;
Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Dmochowski I, str. 14, ww. 337—344.

Są takowe dowcipy, w myślach zawikłane,
Są w obrotach przysadne, w wyrazach zatkane,
Że im trudno przychodzi, co pragną okryślić,
Niechże nim zacząć pisać, uczą się wprzód myślić.
Myśli ciemne w twej głowie, w piórze wcale zgasną:
Gdy dobrze sam obejmiesz, wyłożysz się jasno.
Wyraz idzie za myślą: Myśl dobrze, czuj żywo,
A będziesz miał w pisaniu dosadność szczęśliwą.

Charakterystyka sielanki.

Boileau, II, str. 18, ww. 1—10.

Telle qu'une bergère, au plus beau jour de fête,
De superbes rubis ne charge point sa tête,
Et sans mêler à l'or l'éclat des diamants,
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornements:
Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
Doit éclater sans pompe une élégante Idylle.
Son tour simple et naïf n'a rien de fastueux,
Et n'aime point l'orgueil d'un vers présomptueux;
Il faut que sa douceur flatte, chatouille, éveille,
Et, jamais, de grands mots n'épouvante l'oreille.

Dmochowski II, str. 18, ww. 1—13.

Jako młoda pasterka, w piękny dzień wiosnowy,
Wykwintnemi strojami nie obciąża głowy,
Ani pereł na śnieżnych piersiach rozpościera,
Lecz na kwiecistym polu ozdoby swe zbiera,
W których choć nie bogato przystojnie wygląda,
Każdy jej chętny, każdy ją chętną mieć żąda:
Tak się piękna w swym toku, w okrasie niewinna,
Doskonała Sielanka wydawać powinna.
Kazi ją słów nadętość, styl górny oszpeca,
Szlachetna skromność zdobi, przyjemność zaleca.
W słodkie wdzięki przybrana, mile głaszcze uszy,
I nigdy nastrzępionym wyrazem nie głuszy.

Boileau II, str. 18, ww. 11—16.

Mais, souvent, dans ce style un rimeur aux abois,
Jette là, de dépit, la flûte et le hautbois;
Et, follement pompeux, dans sa verve indiscrete,
Au milieu d'une églogue entonne la trompette:
De peur de l'écouter, Pan fuit dans les roseaux,
Et les Nymphes, d'effroi, se cachent sous les eaux.

Dmochowski II, str. 19, ww. 22—27.

Lecz często, próżnym Autor ogniem zapalony,
Porzuca proste fletnie i wiejskie bardony,
I tam, gdzie tylko służy dźwięk Muzy pieskliwy,
Zabrzmi choć niedorzecznie w głos trąby hukliwy.
Pan nierad takim pieśniom, uchodzi z daleka,
A strwożone Nimf grono w głąb lasu ucieka.

W charakterystyce elegii żądanie uczucia:

Boileau II, str. 20, ww. 45—51.

Je bais ces vains auteurs, dont la muse forcée
M'entretient de ses feux, toujours froide et glacée;
Qui s'affligent par art, et, fous de sens rassis,
S'érigent pour rimer en amoureux transis.
Leurs transports les plus doux ne sont que phrases vaines;
Ils ne savent jamais que se charger de chaînes;
Que bénir leur martyre, adorer leur prison.

Dmochowski II, str. 22, ww. 78—85.

Nie lubię ja tych wierszy, gardzę tym autorem,
Co o swoich mi prawi ognia zimnem piórem,
Udaje zewnątrz smutek, choć go w sercu nie ma,
I zmyśłone na wszelki raz w oczach łyzy trzyma.
Cierpi, a jednak zawsze z swojej kontent doli,
Jęczy w więzach, a przecie kocha się w niewoli:
Błogosławi przykrościom, choć srodze mu ciężą;
I całuje kajdany, które go ciemiężą.

Początek pieśni trzeciej.

Boileau III, str. 26, ww. 1—4.

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux;
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.

Dmochowski III, str. 31, ww. 1—4.

Nie masz takiego smoka, ani dziwoląga,
Który sztucznie wydany, oka nie pociąga:
Trafny pędzel, który się na wszystko sposobi,
Z rzeczy najokropniejszej najpiękniejszą robi.

O tragedyi.

Boileau III, str. 27, ww. 5—8.

Ainsi, pour nous charmer, la Tragédie en pleurs
D'Oedipe tout sanglant fit parler les douleurs,
D'Oréste parricide exprima les alarmes,
Et, pour nous divertir, nous arracha des larmes.

Dmochowski III, str. 32, ww. 9—12.

Tak dla naszej zabawy Trajedy smutna
Stawia, jak boleść dręczy Edypa okrutna,
Jakie z Orestem czyni fortuna igrzyska,
I bawiąc nas, niechęcącym łzy z oczu wyciska.

Boileau III, str. 27, ww. 9—26.

Vous donc, qui d'un beau feu pour le théâtre épris
Venez en vers pompeux y disputer le prix,
Voulez-vous sur la scène étaler des ouvrages
Où tout Paris en foule apporte ses suffrages,
Et qui, toujours plus beaux, plus ils sont regardés,
Soient au bout de vingt ans encor redemandés?
Que dans tous vos discours la passion émue
Aille chercher le coeur, l'échauffe et le remue.
Si d'un beau mouvement l'agréable fureur
Souvent ne nous remplit d'une douce „terreur“,
Ou n'excite en notre âme une „pitié“ charmante,
En vain vous étalez une scène savante;
Vos froids raisonnemens ne feront qu'attiédir
Un spectateur, toujours paresseux d'applaudir,
Et qui, des vains efforts de votre rhétorique,
Justement fatigué, s'endort, ou vous critique.
Le secret est d'abord de plaire et de toucher:
Inventez des ressorts qui puissent n'attacher.

Dmochowski III, str. 32—33, ww. 19—36.

Więc ty, co śmiało idziesz w teatru zawody,
I tam wspaniałych wierszy twych szukasz nagrody,
Chcesz dla powszechnej dzieła poświęcić zabawy,
I chlubne zyskać całej poklaski Warszawy,
Co tym piękniejsze będą, im częstsze na scenie,
I po dwudziestu leciech zostaną w swej cenie:
Niech namiętność wysokich robót twoich dusza,
Przedziera się do serca, niech umysły wzrusza.
Jeśli rozpacz okropnym częstokroć zamachem
Nie przejmie nas bojaźnią, nie napełni strachem,
Lub do politowania serca nie nakłoni;
Próżny pewnie głos tylko na scenie twej dzwoni.
Zimne gadania zwykły pospolicie nudzić,
Trzeba zagrzać słuchacza, trzeba go pobudzić:

Inaczej, mimo twojej największej wymowy,
Wszyscy ziewać będziemy, powieszamy głowy.
Podobać się i wzruszyć, na tem sekret cały,
Znajdziej takie sprężyny, coby mię wiązały.

Ustęp poświęcony trzem jednościom:

Boileau III, str. 28, ww. 38—46.

Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué;
Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
Sur la scène en un jour rassemble des années;
Là, souvent, le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est barbon au dernier;
Mais nous, que la raison à ses règles engage,
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Dmochowski III, str. 33—34, ww. 49—58.

Niech będzie czas i miejsce oznaczone sceny.
Pewien śmiało Rymopis z zaśnieżnej Pireny,
Długie lata w dniu jednym na scenie wywodzi.
Tam często w pierwszym akcie bohater się rodzi,
W następujących staje dojrzały mąż z laty,
A w ostatnim już starzec wygląda brodaty.
Lecz my, którzy rozumu słuchamy nauki,
Całą rzecz podciągamy do prawideł sztuki:
By w jednym dniu, na jednym miejscu koniec wzięła,
A spektator zupełnie kontent wyszedł z dzieła.

Charakterystyka epopei:

Boileau III, str. 32—33, ww. 160—176.

D'un air plus grand encore la Poésie épique,
Dans le vaste récit d'une longue action,
Se soutient par la fable, et vit de fiction.
Là, pour nous enchanter, tout est mis en usage;
Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.
Chaque vertu devient une divinité:
Minerve est la prudence, et Vénus la beauté;
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre,
C'est Jupiter, armé pour effrayer la terre;
Un orage terrible aux yeux des matelots,

C'est Neptune en courroux, qui gourmande les flots;
Écho n'est plus un son qui dans l'air retentisse,
C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.
Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,
Le poète s'égaye en mille inventions,
Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses,
Et trouve sous sans sa main des fleurs toujours écloses.

Dmochowski III, str. 47—38, ww. 337—362.

Ta, która czyny wielkich Bohatyrów głosi,
Wyższym się jeszcze tonem Epopeja wznosi:
Zawsze dążąc do celu jednej wielkiej sprawy,
Tysiącem bajek długiej ciąg zdobi postawy,
Zmyśleniem się zasila, zmyśleniem się tuczy:
Tak słodko nas rozrywa, tak przyjemnie uczy;
Że jej mocy i wdziękowi nikt nie zaprze ucha:
Wszem użyzła istnościom, i ciału, i ducha,
I twarzy, i języka, i miłej postaci,
Całą wzrusza naturę, i życiem bogaci.
Każda w niej cnota bóstwa nazwisko przybiera,
Roztropność jest Minerwa, a piękność Wenera,
Wojnę krwawy Mars znaczy, a na zgubę świata,
Z piekielnej paszczy wściekła niezgoda wylata:
Pioruny nie są skutkiem ziemnego wyziewu,
Jowisz przez nie oznacza pogrom swego gniewu:
Kiedy nawałność miota odmęty niezgłębne,
Znać Neptun rozdąsany wstrząsł berło trójzębne:
A gdy smutnym rozgłosem powietrze rozlega,
Jest to jęk Nimfy, która za Narcyssem biega.
Tak szlachetnym poeta dowcipem bogaty,
Zewsząd zbiera do robót swych przydatne kwiaty:
Martwa istota kształtną wyjdzie z jego ręki,
I kamień ma swą piękność, i głąz swoje wdzięki:
Wszystko zręcznie w przystojne okrasę przywdzieje,
Wszystko u niego rośnie i wszystko się śmieje.

W pieśni czwartej:

Boileau IV, str. 44, ww. 85—90.

Auteurs, prêtez l'oreille à mes instructions
Voulez-vous faire aimer vos riches fictions?
Qu'en savantes leçons votre muse fertile
Partout joigne au plaisant le solide et l'utile:
Un lecteur sage fuit un vain amusement,
Et veut mettre à profit son divertissement.

Dmochowski IV, str. 82, ww. 421—424.

Kto od wszystkich swe pisma czytane mieć życzy,
Niech się stara użytek łączyć do słodczy.
Nie zwykł mądry czytelnik darmo czasu trawić;
I wtenczas rad korzystać, kiedy się chce bawić.

Boileau IV, str. 45, ww. 121—124.

Que les vers ne soient pas votre éternel emploi;
Cultivez vos amis, soyez homme de foi:
C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre,
Il faut savoir encore, et converser, et vivre.

Dmochowski IV, str. 83, ww. 451—456.

Niechaj wiersze nie będą twem rzemiosłem wiecznem,
Kiedy z ludźmi zostajesz w pożyciu społecznem,
Masz swoje obowiązki: Ojczyzna cię żąda,
Wzywa przyjaźń, ubóstwo twojej ręki wygląda.
Pięknie to, że w pisaniu mocny jesteś wierszy,
Lecz dobrym być człowiekiem, to zaszczyt najpierwszy.

Powyższe przykłady wystarczą dla pokazania jak Dmochowski tłumaczy. Przekład jego jest wogóle dokładny, wierny co do myśli, nie przekracza rozmiarów oryginału, ale styl, język nie są tak związane, tak jasne, jak u Boileau'a.

2. Pewne miejsca i ustępy poematu francuskiego Dmochowski *opuszcza*. Są to przeważnie ustępy, odnoszące się do stosunków specyficznie francuskich, zwłaszcza do różnych, już za czasów Boileau'a najczęściej za niezbyt wybitnych uważanych autorów francuskich, przeciw którym Boileau występował w satyrach i w *L'art poétique*. Dla czytelnika polskiego z końca XVIII wieku były to szczegóły i imiona niezgoła nie mówiące i zupełnie trafnie Dmochowski postąpił *opuszczając* takowe. Któż w owym czasie interesował się „Mojżeszem ocalonym“ Saint Amanta ¹⁾, o którym Boileau pisze:

¹⁾ Objaśnienia rozmaitych alluzji Boileau'a do ówczesnych stosunków literackich francuskich znaleźć można u: Paul'a Morillot'a, *Classiques*

N'imitiez pas ce fou, qui, décrivant les mers,
Et peignant, au milieu de leurs flots entr'ouverts,
L'Hébreu sauvé du joug de ses injustes maîtres,
Met, pour le voir passer, les poissons aux fenêtres,
Peint le petit enfant qui „va, saute, revient,
Et, joyeux, á sa mère offre un caillou qu'il tient“ ¹⁾).

Moliera oczywiście Polska ówczesna znała dobrze. Ale może Dmochowskiemu wydał się sąd Boileau'a za ostry, skoro go opuścił.

C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope ²⁾).

Natomiast nic nie mówił polskiemu czytelnikowi taki katalog:

Qui dit froid écrivain, dit détestable auteur.
Boyer est à Pinchène égal pour le lecteur;
On ne lit guère plus Rampale et Mesnardière
Que Magnon, du Souhait, Corbin et La Morlière.
Un fou du moins fait rire, et peut nous égayer;
Mais un froid écrivain ne sait rien qu'ennuyer:
J'aime mieux Bergerac et sa burlesque audace
Que ces vers où Motin se morfond, et nous glace ³⁾).

albo:

Tel écrit récit se soutint à l'oreille,
Qui, dans l'impression au grand jour se montrant,

populaires, Boileau, Paris 1897, Gustawa Lanson'a, Boileau, Paris 1906 i w doskonałym komentarzu Brunetière'a do podręcznego wydania sztuki poetyckiej Boileau'a (Boileau L'art poétique précédé d'une notice littéraire et accompagné de notes par F. Brunetière 5-ème édition, Paris, 1903).

¹⁾ Pieśń III, str. 36, ww. 261—266.

²⁾ Tamże, str. 39—40, ww. 393—400.

³⁾ Pieśń IV, str. 42—43, ww. 33—40.

Ne soutient pas des yeux le regard pénétrant.
On sait de cent auteurs l'aventure tragique:
Et Gombauld tant loué garde encor la boutique¹⁾.

Niezrozumiała była dla czytelników Dmochowskiego
alluzya do Corneille'a:

Tel excelle à rimer qui juge sottement;
Tel s'est fait par ses vers distinguer dans la ville,
Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile²⁾.

Historya o medyku, który po uśmierceniu wielu pacjentów został architektem — „de méchant médecin devient bon architecte“³⁾, dla czytelników XVIII wieku, zwłaszcza nie francuskich była już martwą, nie jak dla współczesnych Boaleowi, którzy się w niej rozkoszowali złośliwą alluzją do Klaudyusza Perrault'a, rzeczą jest więc naturalną, że ją Dmochowski opuścił, tem bardziej, że może i sam jej nie rozumiał.

W części należy do opuszczeń ustęp, w którym Boileau wymienia autorów francuskich, zaznaczając, że jeden celuje w tym rodzaju poetyckim, drugi w innym. Dmochowski ustęp ten tłómaczy, ale zamiast Malherbe, Racan i t. d. mówi: „Ów śmiałem piórem i t. d. Ów wdzięcznym tonem“.

Boileau, p. I, str. 10, ww. 17—26.

Malherbe, d'un héros peut vanter les exploits;
Racan, chanter Philis, les bergers et les bois.
Mais, souvent, un esprit qui se flatte et qui s'aime,
Méconnaît son génie, et s'ignore soi-même:
Ainsi tel, autrefois qu'on vit avec Faret
Charbonner de ses vers les murs d'un cabaret,
S'en va mal à propos d'une voix insolente,
Chanter du peuple hébreu la fuite triomphante,
Et, poursuivant Moïse au travers des déserts,
Court avec Pharaon se noyer dans les mers.

¹⁾ Pieśń IV, str. 43, ww. 44—48.

²⁾ Tamże, str. 44, ww. 82—84.

³⁾ Tamże, str. 42, w. 24 i ns.

Dmochowski, p. I, str. 2, ww. 17—26.

Ów śmiałem piórem głosi bohatyrskie dzieje,
Ów wdzięcznym tonem nóci lasy, łąki, knieje:
Ów piękne przypowieści i bajeczki prawi,
Ów trwoży lud na scenie, ów wesoło bawi,
Ale częstokroć dowcip, co sobie pochlebia,
Nie znając swej wartości, zamiaru uchybia:
Porwie się na rzecz wielką rymy zbyt śmiałemi,
A co miał górno latać, czołga się po ziemi.

Dmochowski opuszcza gdzie Boileau mówi o miłości.

Bientôt l'amour, fertile en tendres sentiments,
S'émpara du théâtre ainsi que des romans.
De cette *passion*, la *sensible peinture*
Est pour aller au cœur la route la plus sûre:
Peignez donc, *j'y consens*, les héros amoureux;
Mais, ne m'en formez pas des bergers douxereux;
Qu'Achille aime autrement que Tircis et Philène;
N'allez point d'un Cyrus nous faire un Artamène;
Et que l'amour, souvent de remords combattu,
Paraisse une faiblesse, et non une vertu ¹⁾.

Opuszcza Dmochowski w swej Sztuce ustępy, poświęcone tym rodzajom poetyckim, które nie były znane w ówczesnej literaturze polskiej. Nie mówi więc nic o sonecie ²⁾, rondeau ³⁾, balladzie ⁴⁾, madrygale ⁵⁾, wodewilu ⁶⁾, romansie ⁷⁾.

Opuszcza wreszcie wiersze, które nie zgadzały się z jego poglądami:

Je veux dans la satire un esprit de candeur,
Et fuis un effronté qui prêche la pudeur ⁸⁾.

¹⁾ Boileau, pieśń III, str. 30, ww. 93—102.

²⁾ Tamże, pieśń II, str. ww. 82—102.

³⁾ Tamże, str. 23, w. 140.

⁴⁾ Tamże, str. 23, ww. 141—142.

⁵⁾ Tamże, str. 23, ww. 144—145.

⁶⁾ Tamże, str. 24, ww. 181—190.

⁷⁾ Tamże, pieśń III, str. 30, ww. 94—102.

⁸⁾ Tamże, pieśń II, str. 24, ww. 179—180.

3. Do trzeciej kategorii zaliczamy ustępy, które Dmochowski *rozszerza* w tłómaczeniu, jednakże bez dalej idących zmian myśli.

Boileau, pieśń III, str. 30, w. 112.

Conservez à chacun son propre caractère.

Dmochowski, pieśń III, str. 42, ww. 235 — 242.

Natura nas różnemi przymiotami darzy:
Nie masz dwóch dusz podobnych, jako nie masz twarzy:
Tego pycha nadyma, tym porywczosć włada,
Ten wszystko oślep czyni, tym kieruje rada.
Wszystko to mieć wysokie Trajedyja żąda,
A wtenczas najwspanialej na scenie wygląda,
Gdy przez moc namiętności i wysokie zdania,
Porywa serca ludzkie, umysły nakłania.

Boileau, pieśń III, str. 31, ww. 113 — 118.

Des siècles, des pays étudiez les mœurs:
Les climats font souvent les diverses humeurs.
Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie,
L'air, ni l'esprit français à l'antique Italie;
Et, sous des noms romains faisant notre portrait,
Peindre Caton galant, et Brutus dameret.

Dmochowski, pieśń III, str. 42, ww. 243 — 255.

I na krajów i wieków zważaj obyczaje:
Różny tok czucia, różny rząd i wiek nadaje.
Zatem trzeba brać ludzi w przyzwoitym względzie,
Niechaj cnotliwy Kato pedantem nie będzie
Ni mówca konsul czemu rówien gadaczowi.
Niech Rzymianin po rzymsku, Grek po grecku mówi,
Niechaj król po królewsku wynurza swe myśli.
Tak doskonały pędzel charaktery kreśli,
Nie miesza z sobą stanów, nie łączy narodów.
Inną spiekłym od słońca, inną w pośród lodów
Zmarzłym mieszkańcom, inną jęczącym pod młotem
Samowładztwa, a inną cieszącym się złotym
Darem wolności duszę dało przyrodzenie.

O jedności akcyi.

Boileau, pieśń III, str. 35, ww. 253—256.

N'offrez point un sujet d'incidens trop chargé;
Le seul courroux d'Achille, avec art ménagé,
Remplit abondamment une Iliade entière:
Souvent trop d'abondance appauvrit la matière.

Dmochowski, pieśń III, str. 54—55, ww. 520—534.

Jednak niech się w ustępach zbytnie nie rozszerza:
Mnóstwo różnych widoków przyjemnie mię nęci,
Ale mi główny zamiar wytrąca z pamięci.
Jeden gniew Achillesa, pod piórem Homera,
Osnowę Iliady całej rozpościera:
Różne się stąd odmiany, różne losy rodzą,
Wszystkie atoli z jednej przyczyny pochodzą.
Tak w Maronie Junony gniew nieubłagany
Na tyle różnych stawia przypadków Trojany.
W tem sztuka, umieć związać treść całego wątku,
Żeby wszystko z jednego płynęło początku.
Nie dużo taki zyska, co się rozprzestrzeni,
I dom mały nadstawić chce wielkością sieni.
Czasem ubóstwo rodzi zbyt uczona obfitość
I tam niesmak nastąpi, gdzie zupełna sytość.

Boileau, pieśń IV, str. 42, ww. 26—32.

Soyez plutôt maçon, si c'est votre talent,
Ouvrier estimé dans un art nécessaire,
Qu'écrivain du commun, et poète vulgaire.
Il est dans tout autre art des degrés différens;
On peut avec honneur remplir les seconds rangs;
Mais, dans l'art dangereux de rimer et d'écrire,
Il n'est point de degrés du médiocre au pire.

Dmochowski, pieśń IV, str. 67—68, ww. 1—22.

Kto nie jest architektem, może być mularzem,
Może być cyrulikiem, kto nie jest lekarzem,
Kto nie potrafi niebios, może ziemię mierzyć,
Kto nie jest teologiem, może prosto wierzyć,
Kto nie ma ust wyprawnych, przynajmniej z za kraty
Może głośno zawołać na prejudykaty,
Kto nie jest jenerałem, może flintę dźwigać,

Może, nie rządząc wojskiem, nieprzyjaciół ścigać,
Kto nie może wymowie kaznodziejskiej sprostać,
Może przynajmniej dobrym katechistą zostać:
W każdym innym rodzaju, kto pierwszych nie dopnie,
Może nie bez honoru, drugie trzymać stopnie.
Lecz w sztuce niebezpiecznej odlewania wierszy,
Musi ten być ostatni, kto nie będzie pierwszy:
Żaden szczebel pośredni dwóch końców nie grodzi.
Nigdy się rymotwórcą miernym być nie godzi,
Nie ścierpią tego ludzie, nie darują bogi.
Jeśli pisarz jest zimny, w wyrazy ubogi,
A jeszcze skąpszy w myśli, bardzo często błądzi,
Gdy się za prawe dziecię Apollina sądzi;
Błąkart jest, próżno wierszy pisaniem się trudzi,
Nigdy on nie pozyska szacunku u ludzi.

Boileau, p. III, str. 30, ww. 103—112.

Des héros de roman fuyez les petitesesses.
Toutefois, aux grands coeurs, donnez quelques faiblesses:
Achille déplairait, moins bouillant et moins prompt;
J'aime à lui voir verser des pleurs pour un affront.
A ces petits défauts marqués dans sa peinture,
L'esprit avec plaisir reconnaît la nature.
Qu'il soit sur ce modèle en vos écrits tracé;
Qu'Agamemnon soit fier, superbe, intéressé;
Que pour ses dieux Enée ait un respect austère;
Conservez à chacun son propre caractère.

Dmochowski, p. III, str. 42, ww. 223—234.

Charakter bohaterom naznacz przyzwoity:
Między pierwsze wyniosłość duszy kładź zaszczyty.
Mniejby pewnie Achilles pociągał do siebie,
Jeśliby był chępliwy, uważny w potrzebie:
Nie ten jego charakter, lecz waleczny, krwawy,
Tysiące trupów ścieląc dobija się sławy,
Nikomu nie ustąpi, dzielnej ufa dłoni,
I nigdy się z hardego umysłu nie skłoni.
Niech gadatliwy Nestor, Uliss chytry będzie,
Agamemnon wyniosły i uparty w błędzie:
Żwawy Ajax, tchórz Parys, Hektor zawołany
Rycerz, Eneasze ze cziąg ku bogom wylany.

i str. 53—54, ww. 489—496.

Nie znajduje się w sercu ludzkim doskonałość,
Może w nim świecić wielkość, powaga, wspaniałość,
Męstwo nieprzełamane: ale trudno aby
I największy bohater nie był czasem słaby.
Te są Homerowego Achilla zaszczyty,
Lecz nawet i w słabościach swych niepospolity:
I mimo wad swych więcej Achilles nas wzrusza,
Niżli stała w Wirgilim Trojańczyka dusza.

4. Kategoria czwarta: ustępy u Boileau'a, zawierające alluzje do literatury francuskiej, krytykę autorów francuskich lub historyczne, — Dmochowski zastępuje ustępami odnoszącymi się do literatury polskiej lub uogólniającymi myśl Boileau'a.

Np:

Boileau p. I, str. 12—13, ww. 79—102, każe unikać stylu trywialnego (*basse*): krytykuje „Burlesques“. *Scaron, d'Assoucy* etc.

Dmochowski p. I, str. 8—9, ww. 187—222, każe unikać stylu „podłego“, wyjaśnia na czym „podłość“ stylu polega, zaleca szlachetność stylu i stawia jako wzór *Krasińskiego*.

Boileau, p. I, str. 13—15, ww. 113—141 — historia i krytyka poezji francuskiej do *Malherbe'a*; nie znano ogólnych prawideł, *Malherbe* rozpoczął lepsze czasy poezji i w jego ślady wstępować należy.

Dmochowski, p. I, str. 11—13, ww. 259—310, historia poezji polskiej i krytyka jej strony formalnej przed *Kochanowskim*; pochwała *Kochanowskiego*, dalszy ciąg historii poezji i alluzja do współczesnych.

Boileau, p. II, str. 21, ww. 73—81, o odzie, gani poetów, że piszą bez prawdziwego zapału, że trzymają się porządku czasu i są raczej marnymi historykami.

Dmochowski, p. II, str. 25—26, ww. 137—160 również

wytyka, że poetom brak ognia, ale dalej schodzi do aktualności i ośmiesza tych, co za powód do swych utworów biorą fakta błahe: imieniny, urodziny, śluby znajomych, a za ozdoby alluzye do herbów i antenatów.

Boileau, p. III, str. 29—30, ww. 81—93, historia teatru we Francji.

Dmochowski, p. III, str. 39—42, ww. 175—222, historia teatru w Polsce.

Boileau, p. IV, str. 47—48, ww. 193—236, alluzya do literatury francuskiej — chwali Corneille'a, Racine'a, Ben-serade'a, Segrais, zachęca, by opiewać zwycięstwa Ludwika XIV, dla siebie zostawia satyrę i krytykę.

Dmochowski, p. IV, str. 82—83, ww. 425—470, robi alluzye do literatury polskiej (gani Węgierskiego), zaleca pisarzowi praktykować cnotę, a w końcu wyjaśnia cel Sztuki Rymotwórczej.

Do tej samej kategorii zaliczyć należy ustępy, w których Dmochowski *lokalizuje* dzieło francuskie:

Boileau, p. I, str. 12, ww. 77—78.

Son livre, aimé du ciel et chéri des lecteurs,
Est souvent chez Barbin entouré d'acheteurs.

Dmochowski, p. I, str. 8, ww. 182—186.

Taki pisarz kochany być musi od Nieba;
Chwałę w wieki mieć będzie, czas onę poświęci,
Potomność go uwielbi w kościele pamięci:
Na jego dziełach nigdy Gröel kosztu nie straci,
Tysiąc mu czytelników chętnie je zapłaci.

Boileau, pieśń I, str. 17, ww. 225—229.

... Ainsi qu'en sots auteurs,
Notre siècle est fertile en sots admirateurs;
Et, sans ceux que fournit la ville et la province,
Il en est chez le duc, il en est chez le prince.

Dmochowski, pieśń I, str. 17, ww. 443—446.

Nie jeden jest głupi,
Co pochwali autora, książkę jego kupi.
Nie tylko to po ziemiach, znajdziesz wśród Warszawy,
Co bez braku czytają książki dla zabawy.

Boileau, p. II, str. 20, w. 64.

Ou fait fléchir l'Escaut sous le joug de Louis.

Dmochowski, p. II, str. 24, w. 128.

Lub jak na swe morderce był August łaskawy.

Boileau, pieśń III, str. 27, w. 12.

Où tout Paris en foule apporte ses suffrages.

Dmochowski, p. III, str. 32, w. 22.

I chlubne zyskać całej pokłaski Warszawy.

Boileau, p. IV, str. 47, ww. 187—192.

Il est vrai: mais enfin cette affreuse disgrâce
Rarement parmi nous afflige le Parnasse;
Et, que craindre en ce siècle, où toujours les beaux-arts
D'un astre favorable éprouvent les regards,
Où d'un prince éclairé la sage prévoyance
Fait partout au mérite ignorer l'indigence?

Dmochowski, p. IV, str. 75, ww. 209—214.

W wieku atoli naszym, trudno mówić o tem,
Aby próżno poeta miał śpiewać za płotem:
Król mądry pod opiekę swoją wziął nauki,
A kto tylko dowcipu, lub przemysłnej sztuki,
Okazał powszechności jawne wynalazki,
Wziął zadatki w szacownych darach pańskiej łaski.

5. Do piątej kategorii zaliczamy ustępy, które nie odpowiadają żadnym ustępom u Boileau'a, które Dmochowski *dodaje*. Można tutaj odróżnić:

a) ustępy, w których występuje tendencja moralizująca Dmochowskiego.

Pieśń II, str. 22, ww. 93—99.

I ty Propercy i ty Gallu, co w starości
Nie znalazłeś w kochaniu słodkiej wzajemności,
Czy tak zimno śpiewałeś na gęśli ponurej?
Każdy w pieniach postrzega waszych głos natury.
W tem was tylko winimy, że piórem swawolnym
Częstokroć wykraczacie: i pędzłem zbyt wolnym
Malując swe rozkoszy, miękkości uczycie.

Pieśń III, str. 35—36, ww. 91—100.

Akcya idzie zawsze i na tem zależy,
Że bliżej końca swego, z większym pędem bieży,
Jak oderwana skała od góry wierzchołka.
Różne się w tym zamiarze obracają kółka:
Dobrym cnoty zamysłem złość chytra przeszkadza,
Jedną tamę złamawszy, to druga zawadza:
Ale dowcip szczęśliwy, mimo przeszkód wielu,
Zawsze rzeczy prowadzi do jednego celu.
I gdy już miał dobrego pognębić los srogi,
Cnota tryumf odnosi, złość pada pod nogi.

Pieśń III, str. 47, ww. 333— 336.

A przez sztuczne do końca wiedzion kołowroty,
Widzi karę występku i nagrodę cnoty.
Wstręt od złego i silne do cnoty pobudki
Oto są doskonałej Trajedyi skutki.

W dopisku zaś objaśnia Dmochowski: „Ten jest zamiar Teatralnych widoków, żeby interesując spektatora do cnoty, a w najohydliwszych farbach wystawiając mu zbrodnię, obrzydzić mu występki, i usposobić w nim serce do ludzkiej nad nędzą bliźnich czułości“.

Pieśń III, str. 53, ww. 485—488 (w epopei).

Także cnoty pomiernej nie uchodzi chwalić,
Czyliż może nas taki Bohatyr zapalić,
W którym nic szczególnego nie widzimy nad ludzi?
Cnota tylko, a cnota wysoka nas budzi.

Pieśń III, str. 61, ww. 666—668 (w komedyi).

A znalazłszy ich w sobie obraz, sam się wstydził.
Tak zręczną komedya przyprawiona sztuką,
Była razem zabawą ludu i nauką.

Pieśń III, str. 65—67, ww. 795—836 (cel komedyi).

Nie dosyć jednak umieć ludzkie wyśmiać wady,
Trzeba nam jeszcze cnoty wystawiać przykłady.
Tego niezwindły wawrzyn w potomności czeka,
Który nas powinności nauczy człowieka,
Który wyda ludzkiego towarzystwa związki,
Jakie są ojca, jakie syna obowiązki,
Jakie dobrego męża, jakie dobrej żony,
Jakie tych, którym dozór młodych powierzony.
Więcej bowiem przystojność sprawuje uciechy,
Niżli co na wzdardliwe zasługuje śmiechy.
Tu rozsądku, powagi, tu potrzeba zdania,
Tu mocy, która serca do dobrego skłania,
Tu zgłębić serce ludzkie, poznać należyście.
Co szczęśliwe uczyni między ludźmi życie,
Tak napisana sztuka, chociażby się blaskiem
Wybornego dowcipu, ani wynalazkiem
Nowym szczyścić nie mogła, lepiej lud zabawi,
Niż ta, co tłuste żarty i szyderstwa prawi.
Śmiech prędko niknie, czułość wskroś serca przenika.
Ten co wydał człowieka, którego dotyka
Ludzkość, że jest człowiekiem i przez to poklaski
Wzbudził całego Rzymu, nie dbał o te wrzaski,
O te śmiechy, co tylko proste serca łechcą,
Innego, prócz wzruszenia, czucia dobrzy nie chcą.
A jeśli pospolita rzecz będzie porządna,
W ułożeniu swem kształtna, w zdaniach swych rozsądna,
Może się powszechności widoku nie lękać,
Nie będzie się pospółstwo na niej z śmiechu pękać,
Lecz zdrową da naukę i młodym i starym,
Co pierwszym ma być zawsze poety zamiarem.
Tak z pożytkiem ten całą Warszawę zabawił,
Co na scenę *Panicza Gospodarza* stawił.

Nadewszystko, niech widzę dobry koniec w dziele,
Niechaj się poróżnieni zgodzą przyjaciele,
Niechaj zagniewanego ojca syn przeprosi,
Niechaj przewrotność hańbę, złość karę odnosi,

Niech zawsze należytą ma cześć wiek sędziwy,
Niechaj góry nie bierze człowiek niecnoliwy:
Niech złość, chytrość, bezczelność, na co serce boli,
Nie grają same brzydkiej, jak w *Dziedzicu*, roli.
Wtenczas za pożyteczne twe dzieło uznaję,
Gdy szanujesz przystojność, gdy czcisz obyczaje.

Pieśń IV, str. 71—72, ww. 107—134.

Jak do obrazu różne potrzeba mieć farby,
Tak, żeby dobrze pisać, zebrać nauk skarby.
Trudno tam idzie wyraz, sucha tam wymowa,
Gdzie nie jest w różne myśli zbogacona głowa.
A więc trzeba się uczyć. I we dnie i w nocy
Wertować mądre pisma, w nich pewnej pomocy
Szukać do dzieła swego: Poznać ludzkie związki,
Jakie poddanych, jakie królów obowiązki,
Jaka się cześć rodzicom od dzieci należy,
Poważnej sędziwości jaka od młodzieży,
Co sobie winni bracia, co obywatele,
Co prawem i spójnemi węzły przyjaciele,
Jak sprawować urzędy, jak pocziwie sądzić,
Jak rozumnie podlegać, jak chwalebnie rządzić,
W całym życiu za czystą ubiegać się cnotą,
Sprawiedliwość nad wszystko świata przenieść złoto,
Szczерze o dobru kraju przemyślać na radzie,
Ani drogiego czasu nie tracić na zwadzie,
Niczego nie żałować dla miłej ojczyzny,
I kalectwo ponosić i chwalebne blizny,
A nawet na ofiarę jej położyć życie.
Z tych się to źródeł myśli czerpają obficie.
Tak powinności wszystkich ogarnąwszy stanów,
Wydasz dokładnie królów, poddanych i panów,
Tak zostaniesz pisarzem w późne wieki sławnym,
Tak będziesz pożytecznym, tak będziesz zabawnym.
To jest prawo poetów sztuki nieodmienne,
W przyprawnym kasku dawać nauki zbawienne.

Pieśń IV, str. 80—81, ww. 373—390.

Takieś czyniła lutni na początku dziwy,
Potem gdy cię z mądrością geniusz szczęśliwy
Ścisłem związał ogniwem, jak rodzone siostry,
Byś wdziękiem twym słodziła tamtej ton zbyt ostry,

Wykładałaś natury niepojęte dzieje,
Z którego słońce źródła wieczny ogień leje,
Kto niebios fundamenta założył gruntowne,
Kto pehnął koło swych osi gwiazdy niestanowne,
Skąd bierze pożyczane światło księżyc błądy,
Skąd trzaskają pioruny, skąd padają grady,
Skąd powstają na łodzie straszne nawałnice,
Z którego źródłu płyną wód czystych krynice.
Wywiodłaś od początku skutki wszystkich rzeczy,
Skąd poszedł rodzaj zwierząt i rodzaj człowieczy,
Przy twych pieniach przejrzawszy serca swego tajnie,
Wie człowiek jako z ludźmi ma żyć obyczajnie,
Przy swoich głosach poznał siebie doskonale,
Jak twarz swoją w odwrotnym poznaje kryształ.

b) Ustępy poświęcone przyrodzie:

P. I, str. 4, ww. 75—94, — natura jest źródłem, z którego winien poeta czerpać; Dmochowski daje kilka przykładów, co godnem jest opisanie.

P. I, str. 10—11, ww. 243—255, — próbka opisu przyrody ponurej; rada, że inaczej należy opisywać rzeczy pogodne, wesołe.

P. IV, str. 75—76, ww. 215—254, — pierwszeństwo wsi przed miastem dla poety; co na wsi może poetę pociągać i nastrojać poetycznie; pochwała wsi.

c) Ustępy, w których Dmochowski podaną teorię ilustruje przykładami:

P. II, str. 22, ww. 100—116 — (elegia), potrzeba odczucia przez poetę, tego co opisuje. Godni naśladowania pisarze elegii: Wergili, Joung, Kochanowski, Kniaźnin.

P. II, str. 24, ww. 121—124 (oda), psalmy Dawidowe wzorem ody.

P. II, str. 27—28, ww. 205—210 (satyra), Horacy wzorem satyryka.

P. III, str. 61—62, ww. 687—714 (komedia), rozmaite typy dla komedy (wzięte z komedy Bohomolca).

d) Ustępy, w których Dmochowski wypowiada myśli odnoszące się do teorii poezji, daje wskazówki poecie, co do sposobu pisania:

P. I, str. 5—6, ww. 95—96, 115—116, 124—146. O zmyśleniu (wyobraźnia twórcza), obiorze tematu i porządku w traktowaniu przedmiotu.

P. I, str. 10—11, ww. 241—243, 256—258. O stosowaniu stylu do traktowanego tematu; stosunek zdolności do pracy.

P. I, str. 13, ww. 311—332 — różnica stylu mówcy od poety.

P. I, str. 14, ww. 349—352, — o licencji poetyckiej.

P. III, str. 34—35, ww. 63—64, 67—76, — o jedności miejsca, o ile ma być zachowywana.

P. III, str. 35, ww. 81—84, nie należy przedstawiać na scenie rzeczy krwawych.

P. III, str. 36, ww. 101—105. Akty mogą być różnej długości.

P. III, str. 43—44, ww. 259—268, — o zmianie charakteru w tragedji.

P. III, str. 45—46, ww. 295—314, — autor dramatyczny powinien tak pisać, żeby widz odczuł wszystko, co widzi na scenie.

P. III, str. 46, ww. 305—315, — nie tylko ludzie wielcy mogą być wystawiani w tragedji, ale i ludzie z klas niższych.

P. III, str. 57, ww. 593—596, charakter bohatera winien być utrzymany konsekwentnie.

P. III, str. 63—64, ww. 749—760, — różne są wady u różnych narodów.

P. III, str. 65, ww. 772—794, — akcja ma przy końcu iść szybszem tempem, nie wolno zwracać się do widzów, nie jest wymagalnem wystawiać charaktery sobie przeciwne.

P. IV, str. 68—71, ww. 23—106, — nieraz jeden błąd oszpeci całe dzieło; potrzeba talentu i „sztuki“, ich wzajemny stosunek; przykłady, że można pominąć „sztukę“ i zo-

stać wielkim poetą: Milton, Jounę; należy opisywać rzeczy wywołujące gorące uczucia.

P. IV, str. 75, ww. 175—186, — nie wiele, a dobrze pisać, to zasługa; alluzya do Krasickiego.

P. IV, str. 75—77, ww. 255—272, — starożytni dali wzory, ale i oni mieli wady.

e) Ustępy tyjące się stosunków w ówczesnej literaturze polskiej.

P. I, str. 14, ww. 355—362, — o tworzeniu wyrazów nowych.

P. IV, str. 77—79, ww. 282—344, — o tłumaczeniu dzieł, o naśladowaniu i o krytyce.

f) Ustępy historyczne:

P. II, str. 28—30, ww. 227—272, — historia satyry w Polsce i treść niektórych satyr.

P. III, str. 38—39, ww. 149—174, — historia dramatu u Rzymian, w czasie wieków średnich i w czasach najnowszych.

P. III, str. 48, ww. 363—378, — historia epopei.

P. III, str. 58—59, ww. 609—628, — przekłady epopei w Polsce i dążenie do stworzenia epopei narodowej.

g) Dmochowski dodaje rodzaje poetyckie, o których u Boileau'a niema.

P. II, str. 26, ww. 171—174, — żarty i fraszki.

P. II, str. 30—31, ww. 292—312, — o bajce.

6. Ustępy, w których Dmochowski myśl *zmienia*:

Boileau, p. I, str. 10—11, ww. 26—38 (o rymach).

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime:
L'un l'autre vainement ils semblent se haïr,
La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.
Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue,

L'esprit à la trouver aisément s'habitue;
Au joug de la raison sans peine elle fléchit;
Et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit.
Mais, lorsqu'on la néglige, elle devient rebelle;
Et pour la rattraper le sens court après elle.
Aimez donc la raison. Que toujours, vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

Dmochowski, p. I, str. 2—3, ww. 39—62.

Jaką rzecz przedsięwierzysz trefną, czy wysoką,
Zawsze na rymowanie chciej baczne mieć oko,
By naturalne było, bez żadnej przysady.
Gdzie rym dużo kosztuje, nie będzie bez wady.
Komu trudno przychodzi w rym związać dwa słowa,
Tego, jeśli ma dowcip, wolna wzywa mowa:
Wiersz go nie chce, bo musu żadnego nie lubi.
Lecz i ten niech się z próżnej łatwości nie chlubi,
Który jakobądźkolwiek rad końca dosięga,
A zawsze kontent z siebie, gdy dwa słowa sprzęga.
Płaskość wielką jest wadą rymów pospolitych:
Jak myśli, tak też trzeba i słów rozmaitych.
W czym całą trudność częste ułatwi pisanie,
Byłeś tylko w początkach uwagę miał na nie.
Rym największa dzisiejszych wierszów jest ozdoba,
Nie wiem czy się wiersz komu bez rymów podoba.
Pełen satyrycznego Opaliński ducha,
Choć rozum kontentuje, nie głaszcze nam ucha,
Że wierszem bezrymowym swe myśli wyklada:
Dźwięk miarowy dwóch rymów słodko w uszy wpada.

Boileau, p. II, str. 19—20, ww. 38—44 (przy sielance).

D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace,
La plaintive Élégie, en longs habits de deuil,
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil;
Elle peint des amants la joie et la tristesse;
Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse.
Mais, pour bien exprimer ces caprices heureux,
C'est peu d'être poète, il faut être amoureux.

Dmochowski, p. II, str. 21, ww. 67—76. (Dmochowski zamiast miłości podstawia ogólne uczucia wesela lub smutku).

Wyżej trochę, atoli niezbyt okazałe,
Smutne rozwodzi swoje Elegia żale:
Wziąwszy na siebie długi strój czarnej żałoby,
Czułe serce przenika, martwe wzrusza groby:
Raz pochlebia, drugi raz gniewa się i gniewa,
Narzeka na odmienność do statku zagrzewa:
To wesele maluje, to żale i smutki.
Lecz żeby, jak powinna, sprawiła swe skutki,
Mało, że rymotwórstwa masz talent szczęśliwy,
Trzeba mieć duszę czułą i serca głos tkliwy.

Boileau, p. II, str. 20, ww. 52—57. (O miłości w elegii).

Et faire quereller les sens et la raison.
Ce n'était pas jadis sur ce ton ridicule
Qu'Amour dictait les vers que soupirait Tibulle;
Ou que, du tendre Ovide animant les doux sons,
Il donnait de son art les charmantes leçons:
Il faut que le coeur seul parle dans l'élegie.

Dmochowski, p. II, str. 22, ww. 85—99 (wrogo przeciw miłości).

Gdy mu dziwaczna miłość w głowie mózg przewróci,
Ustawnie się z rozumem i z myślami kłóci:
Stąd szuka swej zalety, stąd czeka pochwały.
Czyż takim Tybul tonem swe śpiewał zapały?
Czyż w tkliwych jego pieśniach nie czuć serca głosu?
A Nazo który doznał tak przykrego losu,
Który sztukę kochania tak bawną zostawił,
Czyż tym tonem swe imię na nieszczęście wstawił?
I ty Propercy i ty Gallu, co w starości
Nie znalazłeś w kochaniu słodkiej wzajemności,
Czy tak zimno śpiewałeś na gęśli ponurej?
Każdy w pieśniach postrzega waszych głos natury.
W tem was tylko winimy, że piórem swawolnym
Częstokroć wykraczacie: i pędzłem zbyt wolnym
Malując swe rokoszy, miękości uczycie.

Boileau, p. III, str. 33—35, ww. 193—244. (O użyciu mitologii w epopei).

C'est donc bien vainement, que nos auteurs déçus,
Bannissant de leurs vers ces ornemens reçus,

Pensent faire agir Dieu, ses saints, et ses prophètes,
Comme ces dieux éclos du cerveau des poètes;
Mettent à chaque pas le lecteur en enfer,
N'offrent rien qu'Astaroth, Belzébuth, Lucifer...
De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles:
L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés
Que pénitence à faire, et tourments mérités;
Et de vos fictions le mélange coupable
Même à ses vérités donne l'air de la fable.
Et, quel objet, enfin, à présenter aux yeux,
Que le diable toujours hurlant contre les cieux,
Qui de votre héros veut rabaisser la gloire,
Et souvent avec Dieu balance la victoire!
« Le Tasse, dira-t on, l'a fait avec succès ».
Je ne veux point, ici, lui faire son procès;
Mais, quoi que notre siècle à sa gloire publie,
Il n'eût point de son livre illustré l'Italie,
Si son sage héros, toujours en oraison,
N'eût fait que mettre enfin Satan à la raison;
Et si Renaud, Argant, Tancrède, et sa maîtresse,
N'eussent de son sujet égayé la tristesse.
Ce n'est pas que j'approuve en un sujet chrétien,
Un auteur follement idolâtre et païen.
Mais, dans une profane et riante peinture,
De n'oser de la fable employer la figure;
De chasser les Tritons de l'empire des eaux;
D'ôter à Pan sa flûte, aux Parques leurs ciseaux;
D'empêcher que Caron, dans la fatale barque,
Ainsi que le berger ne passe le monarque;
C'est d'un scrupule vain s'alarmer sottement,
Et vouloir aux lecteurs plaire sans agrément!
Bientôt ils défendront de peindre la Prudence;
De donner à Thémis ni bandeau ni balance;
De figurer aux yeux la Guerre au front d'airain;
Ou le Temps qui s'enfuit une horloge à la main;
Et partout, des discours, comme une idolâtrie,
Dans leur faux zèle iront chasser l'allégorie.
Laissons-les s'applaudir de leur pieuse erreur.
Mais, pour nous, bannissons une vaine terreur,
Et, fabuleux chrétiens, n'allons point, dans nos songes,
Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges.
La fable offre à l'esprit mille agréments divers:

Là tous les noms heureux semblent nés pour les vers,
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Hélène, Ménélas, Pâris, Hector, Énée...
O le plaisant projet d'un poète ignorant,
Qui de tant de héros va choisir Childebrand!
D'un seul nom quelquefois le son dur, ou bizarre,
Rend un poème entier, ou burlesque, ou barbare.

Dmochowski, p. III, str. 49 i ns., ww. 389—472 i 497—506.

U dawnych bóstwa były wszystkiego sprężyna;
To greckiej, to trojańskiej krwi strumienie płyną,
Pałą się nawy, Greków trojańska młódź siecze,
Mści się Achil Patrokla, z Hektora krew ciecze;
Wszystko idzie od bogów wsparcia i obrony:
Ci dla tej niosą pomoc, ci dla tamtej strony.
Mściwa Juno z Palladą, że minął je chlubny
Honor piękności, Troi gotują los zgubny:
A Wenus, co wygrała zaszczyt pożądany,
Za przychylnemi sobie stawia się Trojany:
Nie lubiąc się w zaciętych kobiet mieszać zwady,
Jowisz u odwiecznego Fatum szuka rady.

My, którzy inne mamy Boga wyrażenie,
Wiemy, że jest Istnością mądrą nieskończenie,
Nie ma granic swej mocy, jak wszystko z niczego
Wyprowadził, tak wszystkim rządzi wola Jego:
I cokolwiek w przedwiecznych wyrokach układa,
To będzie, to odmianie żadnej nie podpada:
Przez winne wielmożności Jego poważenie,
Nie można go, jak dawne bogi, kłaść na scenie.

Z tych miar więcej Wirgili i Homer korzysta.
Jednakże rozum zdrowy, religia czysta,
Wielki serca charakter, niezłamane męstwo,
Odniesione w zapale nad sobą zwycięstwo,
Cnota zawsze wysoka, ufność w Bogu szczyra,
Może u nas wielkiego zrobić bohatera.

Zamiast bajek pogańskich, w rzeczy przedsięwziętej
Można poruszyć piekło, gdzie w złości przekłętej,
Pragną duchy buntowne zniszczyć dobroć Nieba,
Ale im nadto mocy przyznawać nie trzeba:
By chytrą i siłą prawicy swej wsparci,
Na swą stronę wygraną przeważali czarci:
Byłoby to znizieniem Bóstwa Majestatu.
Tass i Milton szczęśliwie okazali światu,

Jak się duchy piekielne siliły na zdrady,
A jak Najwyższy dumne zawstydził ich rady.

Grzech mieszać prawdę z fałszem, jakby mogło właśnie
Iść razem objawienie i pogańskie baśnie:
Kto nierozmyślnem piórem prawdę z fałszem braci,
Ten samą prawdę w bajki wystawia postaci.
Wzywać na pomoc Panią z górnego Syonu,
Znowu prosić o wsparcie córek Helikonu,
Nie może w chrześcijańskiej materji wieszczek.
Ani babę na stołku zrobionym z trzech deszczek,
Nie idzie kłaść z prawemi zarówno proroki;
Trzeba dobre mieć zdanie, rozsądek wysoki,
Świątym dawnych bożyszców nie przyznawać chuci,
Niezgoda szczęścia w niebie wiecznego nie klóci,
Nie masz w zdaniach różności, nie masz w radzie sporów,
Nie masz rozpustnych biesiad, ni skocznych wieczorów,
Ni śmiechów nieprzystojnych. Bóg nasz, Bóg prawdziwy,
Zawsze mądry i święty, wielki i szczęśliwy.
Skarby dobroci swojej z stworzeniami dzieli:
Jego twarzy widzeniem szczęśliwi anieli,
I te błogosławione duchy, które złote
Domy wzięły dziedzictwem w nagrodę za cnotę.
On sam Panem wszystkiego, on karze, nagradza,
Jego nieokreślona wszystkim rządzi władza;
On pełni w czasie swoje wieczne przeznaczenia,
A wszyscy ze czcią jego przyjmują skinienia.

Jednak nie wcale bajki znosimy użycie,
Od niej bowiem rzecz bierze i postać i życie,
Nie odbieramy państwa Trytonom nad wodą,
Ni Parkom płytkich nożyc, ani z siwą brodą,
Przewoźnikowi piekła, nieszczęśliwej krypy,
W której wraz pławi króle i dziady ze stypy.
Dyana z łukiem, Pallas niech będzie z puklerzem:
Ni Bachowi szklenicy, ni ogromnej bierzem
Herkulowi maczugi. zostawiamy złoty
Wóz słońcu, którym roczne sprawuje obroty.
Można zręcznie połączyć te wszystkie ozdoby,
I cnoty i występki przekształcić w osoby:
Sprawiedliwości panią wydać z szalą w rękach,
Ślepą losów szafarkę, nędzę w gorzkich jękach,
Szumnym wiatrom przyprowadzić bystrolotne skrzydła,
Zabójcze ująć gniewy w hartowne wędzidła,
Straszną wojnę z miedzianem odmalować czołem,

Czas wążący niechybnem losy królestw kołem,
Przed zwycięstwem strach puścić, za niem spustoszenie,
Z pokojem nieść wesele i uszczęśliwienie.
Piękna przenośnia cechą Rymotwórczej sztuki,
Słodko przyprawne lepiej smakują nauki:
Na to tylko powstajem, na to tylko walczym,
By w wierszu chrześcianem nie być bałwochwalczym.

Niech wielkość serca wszystkie postęпки ożywia,
Ta sprężyna dzieł wielkich najbardziej zadziwia.
Cny pisarz *Wyzwolonej Tass Jerozolimy*,
Tass tak wybornie w polskie przestrojony rymy,
W tem dzieło upośledził, w tem sobie zaszkodził,
Że bohater w nim mały. Godfredeci dowodził,
Godfred wygrywał bitwy na nieprzyjacielu:
Lecz naprzód, mało znaczy wśród rycerzów wielu,
Którzy dokazywali cudów dzielną dłonią,
Potem, czyni modlitwą więcej niżli bronią.

W całości stosunek Sztuki Rymotwórczej Dmochowskiego do l'Art poétique przedstawia się w następujący sposób¹⁾:

Dmochowski			B o i l e a u		
Str.	Wiersz		Str.	Wiersz	
P i e ś ń I.					
1	1—14	—	—	niema	
1—2	15—30	—	9 - 10	1—16	
2	31—34	—	10	17—18	Dm. ogólniej, opuszcza nazwiska i obszerniej
2	35—36	—	10	19—20	
2	37—38	—	10	21—26	Dm. ogólniej, opuszcza nazwiska
2—4	39—62	—	10—11	27—38	Dm. zmienia
4	63—74	—	11	39—48	Myśl ta sama

¹⁾ Nie wszystkie cyfry należy brać ściśle. Było wprost niemożliwem niekiedy odgraniczyć, gdzie jeden ustęp się kończy, a drugi zaczyna. Czasami również myśli z ustępów przez Dm. opuszczonych można odszukać w ustępach, które dodaje, lub rozszerza. O ile jednak było w mojej możliwości, starałem się być dokładnym.

Dmochowski			Boileau		
Str.	Wiersz		Str.	Wiersz	
4-6	75-146	—	—	niema	Niektóre myśli z Horacego
7-8	147-181	—	11-12	49-76	—
8	182-186	—	12	77-78	Dm. lokalizuje
8-9	187-222	—	12-13	79-102	Dm. o lit. polsk.
9-10	223-240	—	13	103-112	Dm. rozszerza
10-11	241-258	—	—	niema	
11-13	259-310	—	13-15	113-141	Dm. o lit. polsk.
13	311-332	—	—	niema	
13-14	333-344	—	15	142-154	
14	349-352	—	—	niema	
14	345-348	—	15	155-162	
	i 353-354				
14	355-362	—	—	niema	
14-15	363-392	—	15-16	163-182	
15-17	393-452	—	16-17	183-232	Dm. lokalizuje - la ville = Warszawa, province = Ziemie.
P i e ś ń II.					
18	1-12	—	18	1-10	
	13-20	—	—	niema	
„	21-26	—	18	11-16	
19	27-36	—	19	17-24	Dm. zmienia
19-21	37-66	—	—	25-37	Dm. rozszerza
21	67-76	—	19-20	38-44	
22	77-84	—	20	45-51	
22	85-96	—	„	52-57	Dm. rozszerza
22-23	97-116	—	—	niema	
23-24	117-120	—	20-21	58-72	
	i 125-136				
24	121-124	—	—	niema	
25-26	137-160	—	21	73-81	Dm. rozszerza i lokalizuje
—	niema	—	21-22	82-102	
26-27	161-188	—	22-23	103-138	Dm. zmienia lub lokalizuje, dodaje, myśl ta sama.
—	niema	—	23	139-144	
27	189-192	—	—	niema	
27-28	193-204	—	23-24	145-167	Dm. nieco rozszerza
	211	—			
	i 217-226		—	niema	
„	205-210	—			
	i 212-216				
28-30	227-272	—	—	niema	
30	273-292	—	24	167-176	Dm. szerzej i zastosowuje do lit. polsk.
—	niema, choć myśli nie-które znajdują się i u Dm.	—	—	177-204	
30-31	293-312	—	—	niema	

Dmochowski			Boileau		
Str.	Wiersz		Str.	Wiersz	
P i e ś ń III.					
31	1— 4	—	26	1— 4	
32	5— 8	—	—	niema	ale myśl ta sama, ww. 1—4
"	9— 12	—	27	5— 8	
"	13— 18	—	—	niema	
32—33	19— 42	—	27—28	9— 32	
—	niema	—	28	32— 37	
33	43— 48	—	—	niema	
33—34	49— 58	—	28	38— 46	
34	59— 66	(wyjawszy w. 63—64)	"	47— 50	
"	63— 64	—	—	niema	
34—35	67— 76	—	—	niema	
35	77— 80	—	28	51— 54	
"	81— 84	—	—	niema	
"	85— 90	—	28—29	55— 60	
35—36	91—(100, 101—105, 106) — 114	—	—	niema	
36—37	115—148	—	29	61— 80	Dm. rozszerza
38—39	149—174	—	—	niema	
39—42	175—222	—	29—30	81— 92	Dm. zastępuje Hist. lit. polskiej
—	niema	—	30	93—102	
42	223—234	—	"	103—111	Dm. rozszerza, myśl trochę inna
"	235—242	—	30	112	
42—43	243—255	—	31	113—118	rozszerza
—	niema	—	"	119—123	
43	256—258	—	"	124—126	
—	niema	—	"	127—130	
43—44	259—268	—	—	niema	
44—45	269—294	—	31—32	131—144	Dm. rozszerza
45—46	295—314	—	—	niema	
46—47	315—332	—	32	145—159	
47	333—336	—	—	niema	
47—48	337—348	—	32	160—176	} małe rozszerzenie
—	351—362	—	—	niema	
47	349—350	—	—	niema	
48	363—370	—	—	niema	
48—49	371—388	—	32—33	177—192	
49—53	389—472	—	33—35	193—244	Dm. zmienia
53	473—484	—	35	245—249	
"	485—488	—	—	250—252	
53—54	489—496	—	—	niema	
54	497—506	—	34	209—216	myśl ta sama.
"	507—519	—	—	niema	

Dmochowski			Boileau		
Str.	Wiersz		Str.	Wiersz	
54—55	520—534	—	35	253—256	Dm. rozszerza
55	535—544	—	35—36	257—260, 266	Dm. rozszerza
—	niema	—	36	261—265	
55	545	—	—	267	
55—56	546—558	—	—	niema	
56—57	559—588	—	36	268—286	Dm. rozszerza
57—58	589—592	—	36—37	287—308	Dm. rozszerza. wy-
	i 597—608				jawszy w. 291
58	593—596	—	—	niema	
58—59	609—628	—	—	niema	
—	niema	—	37	309—334	
59—61	629—666	—	37—38	335—358	Dm. rozszerza
61	667—668	—	—	niema	
—	669—686	—	38—39	359—372	
61—62	687—714	—	—	niema	
62—63	715—748	—	39	373—392	Dm. rozszerza
63—64	749—760	—	—	niema	
—	niema, ale myśl jest		39—40	393—400	
	ww. 761 i nast.				
64—65	761—771		40	401—404	tylko Dm. znacznie
65	772—794		—	niema	rozszerza i dodaje
65—66	795—836		—	niema	
	myśli niektó-			405—428	choć myśli niektóre
	re są i u Dm.				są i u Boileau.
	niema o scenie.				

Pieśń IV.

—	niema	—	41—42	1—25	
67—68	1—22	—	42	26—38	Dm. rozszerza
68—71	23—106	—	—	niema	
71—72	107—134	—	—	niema	
—	niema	—	42—43	39—40	
72	135—158	—	43—44	41—84	opuszcza nazwiska
—	niema	—	44	81—82	
73	159—174	—	45	111—120	
—	175—186	—	—	niema	
74—75	187—208	—	45	125—132	Dm. dodaje przykł.
75	209—214	—	47	187—192	
75—76	215—254	—	—	niema	
76—79	255—344	—	—	niema	
79—80	345—372	wyjąwszy 350—353	45—46	133—150	
80—81	373—390	—	—	niema	
81—82	391—409	—	46	151—166	
82	410—420	—	—	niema	
—	421—424	—	44	85—90	
82—83	425—450	—	—	niema	
83	451—456	—	45	121—124	
83—84	457—470	—	—	niema	
—	niema	—	44—45	91—110	
—	niema	—	46—47	167—186	
—	niema	—	47—48	193—236	

*

*

*

Przytoczone przykłady i powyższa tablica wykazują aż nadto zależność Sztuki Rymotwórczej od l'Art poétique pod względem formalnym. Rzućmy na nie jeszcze raz wzrokiem i zbadajmy, jak daleko Dmochowski ideowo, pod względem treści, zależny od Boileau'a.

Tutaj w najogólniejszych rysach stosunek może być dwojaki tylko: albo Sztuka Rymotwórcza zapożycza poglądy i teorye poetyckie od l'Art poétique — jest więc od niej zależną, albo rozwija poglądy, których w l'Art poétique nie ma — jest niezależną. Pod tym dwojakim kątem patrzenia spróbujmy zestawić obie poetyki.

A) Dmochowski zależny od Boileau'a.

Jeżeli będziemy szukali, jak dalece Dmochowski czerpał z Boileau (tu należą przykłady, któreśmy podali w kategorii 1, 2, 3, i poczęści 5), to się okaże, iż przedewszystkiem pogląd na poezję i na poetę jest u obydwóch krytyków jednaki.

Boileau, jak i Dmochowski, jak widzieliśmy wyżej, pytania, co to jest poezya, co piękno, nie porusza. Mówi tylko ogólnie, iż poezya, jak wszelka sztuka, ma przedstawiać naturę i że wszelka natura wydana w sztuce będzie piękną. Możnaby więc stąd wnioskować, iż zadaniem poezyi jest przedstawić naturę w ten sposób, żeby czytelnik wyniósł wrażenie dodatnie, wrażenie piękna¹⁾.

Jak poezya powstała²⁾, czem była dla ludzkości, jakie zasługi przyniosła — Dmochowski mówi za Boileau'em, tylko obszerniej³⁾.

¹⁾ Por. Dm. pieśń III, str. 31, ww. 1—4, str. 32, ww. 5—8;

„ B. „ III, str. 26, ww. 1—4.

²⁾ Por. Dm. pieśń IV, str. 79—80, ww. 345—372;

„ B. „ IV, str. 45—46, ww. 133—150.

³⁾ Por. Dm. pieśń IV, str. 79—81, ww. 373—409;

„ B. „ IV, str. 46, ww. 151—166.

Według obydwóch aby być poetą, trzeba mieć zdolność poetycką „dar nieba“ — „l'influence secrète“. „Si son astre en naissant ne l'a formé poète“, napróżnoby się trudził ten co ma chęć rymowania. Nie każdy przytem jest uzdolniony do wszystkich gatunków poezyi¹⁾. O godności poety²⁾, myśli o jasności wyrażenia³⁾, o szlachetności stylu⁴⁾, o chronieniu się przesady⁵⁾, o unikaniu zbytniego wyszczególniania, niejasności i monotonności⁶⁾, o czystości i zgodzie języka⁷⁾, o wierszowaniu: kadencji, przecięciu (caesura), rozziwie (hiatus)—tłómaczył Dmochowski z l'Art poétique⁸⁾. Ustępy: nie godzi się być miernym poetą⁹⁾, pisanie wierszy nie powinno być jedynem zajęciem poety¹⁰⁾, o pracy w poprawianiu dzieła¹¹⁾, o krytyce, o potrzebie krytyki, żeby się strzec pochlebców, a słuchać rozsądnych kry-

-
- ¹⁾ Por. Dm. pieśń I, str. 1—2, ww. 15—38;
 „ B. „ I, str. 9—10, ww. 1—26.
²⁾ „ Dm. „ IV, str. 74—75, ww. 187—208;
 „ B. „ IV, str. 45, ww. 125—132.
³⁾ „ Dm. „ I, str. 13—14, ww. 333—344;
 „ B. „ I, str. 15, ww. 142—154.
⁴⁾ „ Dm. „ I, str. 8—9, ww. 187—222;
 „ B. „ I, str. 12—13, ww. 79—102.
⁵⁾ „ Dm. „ I, str. 4, ww. 63—74;
 „ B. „ I, str. 11, ww. 39—48.
⁶⁾ „ Dm. „ I, str. 7—8, ww. 147—181;
 „ B. „ I, str. 11—12, ww. 49—76.
⁷⁾ „ Dm. „ I, str. 14, ww. 345—348 i 353—354;
 „ B. „ I, str. 15, ww. 155—162.
⁸⁾ „ Dm. „ I, str. 9—10, ww. 223—240;
 „ B. „ I, str. 13, ww. 103—112.
⁹⁾ „ Dm. „ IV, str. 67—68, ww. 1—22;
 „ B. „ IV, str. 42, ww. 26—38.
¹⁰⁾ „ Dm. „ I, str. 14—15, ww. 363—392;
 „ B. „ I, str. 15—16, ww. 163—182.
¹¹⁾ „ Dm. „ IV, str. 83, ww. 451—456;
 „ B. „ IV, str. 45, ww. 121—124.

tyków¹⁾, o złośliwych krytykach²⁾, również źródło swoje mają u Boileau'a.

Zapożycza się Dmochowski dalej u Boileau'a w wstępach omawiających rodzaje poetyckie o sielance³⁾, o elegii⁴⁾, o odzie⁵⁾, o satyrze⁶⁾. W uwagach ogólnych o sztuce dramatycznej, mówiąc: o kreśleniu nowych postaci⁷⁾, o różności charakterów, o zachowaniu barwy lokalnej w ich przedstawianiu⁸⁾, o stosowaniu języka do uczuć⁹⁾. Przy tragedyi: treść¹⁰⁾, ekspozycja¹¹⁾, rozwiązanie¹²⁾; zachowanie prawideł: prawdopodobieństwa¹³⁾, trzy jedności¹⁴⁾, niewy-

-
- ¹⁾ Por. Dm. pieśń I, str. 15—17, ww. 393—452;
 „ B. „ I, str. 16—17, ww. 183—232.
- ²⁾ „ Dm. „ IV, str. 73, ww. 159—174.
 „ B. „ IV, str. 45. ww. 111—120.
- ³⁾ „ Dm. „ II, str. 18, ww. 1—12, str. 19—21, ww. 21—66.
 „ B. „ II, str. 18, ww. 1—16, str. 19, ww. 24—37.
- ⁴⁾ „ Dm. „ II, str. 21—22, ww. 67—96;
 „ B. „ II, str. 19—20, ww. 38—57.
- ⁵⁾ „ Dm. „ II, str. 23—25, ww. 117—120, 125—145.
 „ B. „ II, str. 20—21, ww. 58—81.
- ⁶⁾ „ Dm. „ II, str. 27—28, ww. 193—204, 211, 217—226,
 str. 30, ww. 273—292; B. pieśń II, str. 23—24, ww. 145—176.
- ⁷⁾ Por. Dm. pieśń III, str. 43, ww. 256—258;
 „ B. „ III, str. 31, ww. 124—126.
- ⁸⁾ „ Dm. „ III, str. 42—43, ww. 235—255.
 „ B. „ III, str. 30—31, ww. 112—118.
- ⁹⁾ „ Dm. „ III, str. 44—46, ww. 269—294;
 „ B. „ III, str. 31—32, ww. 131—144.
- ¹⁰⁾ „ Dm. „ III, str. 32, ww. 9—12.
 „ B. „ III, str. 27, ww. 5—8.
- ¹¹⁾ „ Dm. „ III, str. 32—33, ww. 19—42.
 „ B. „ III, str. 27—28, ww. 9—32.
- ¹²⁾ „ Dm. „ III, str. 35, ww. 85—90;
 „ B. „ III, str. 28—29, ww. 55—60.
- ¹³⁾ „ Dm. „ III, str. 34, ww. 59—66 (—63, 64).
 „ B. „ III, str. 28, ww. 47—50.
- ¹⁴⁾ „ Dm. „ III, str. 33, ww. 49—58;
 „ B. „ III, str. 28, ww. 38—46.

stawianie na scenie rzeczy okropnych¹⁾, trudność napisania tragedyi²⁾. Przy komedyi: trzeba pilnie obserwować ludzi, żeby dobrze tworzyć postaci komedyi; różność charakterów: łakomcy, zabobonnika, obłudnika, filuta, rozrzutnika i człowieka pocziwego³⁾; różność charakterów według wieku: — młodego, dojrzałego, starca⁴⁾; komizm nie ma być grubiański⁵⁾. O epopei: określenie, „dziw“ cechą charakterystyczną⁶⁾, wielki bohater i wielkie czyny⁷⁾, zdanie o bohaterze Tassa⁸⁾, rozpoczęcie epopei ma być „skromne“, pochwała Wirgiliusza przy tej okazji⁹⁾, jedność akcji, której „opisy“ nie powinny usuwać w cień¹⁰⁾, rozciągłość epopei ma być wielka¹¹⁾, trzeba połączyć wszelkie ozdoby dla stworzenia epopei, pochwała Homera¹²⁾.

W ustępach historycznych: rozwój poezyi dramaty-

-
- 1) „ Dm. pieśń III, str. 35, ww. 77—80.
 „ B. „ III, str. 28, ww. 51—54.
- 2) „ Dm. „ III, str. 46—47, ww. 315—332.
 „ B. „ III, str. 32, ww. 145—159.
- 3) „ Dm. „ III, str. 61, ww. 669—686
 „ B. „ III, str. 38—39, ww. 359—372.
- 4) „ Dm. „ III, str. 62—63, ww. 715—748.
 „ B. „ III, str. 39, ww. 373—400.
- 5) „ Dm. „ III, str. 64—65, ww. 761—771.
 „ B. „ III, str. 40, ww. 401—404.
- 6) „ Dm. „ III, str. 47—49, ww. 337—362 i 371—388.
 „ B. „ III, str. 32—33, ww. 160—292.
- 7) „ Dm. „ III, str. 53, ww. 473—488.
 „ B. „ III, str. 35, ww. 245—252.
- 8) „ Dm. „ III, str. 54, ww. 497—506.
 „ B. „ III, str. 34, ww. 209—216.
- 9) „ Dm. „ III, str. 56—57, ww. 559—588.
 „ B. „ III, str. 36, ww. 268—286.
- 10) „ Dm. „ III, str. 54—55, ww. 520—544.
 „ B. „ III, str. 35—36, ww. 253—260 i 266.
- 11) „ Dm. „ III, str. 55, w. 545.
 „ B. „ III, str. 36, w. 267.
- 12) „ Dm. „ III, str. 57—58, ww. 589—592, 597—608;
 „ B. „ III, str. 36—37, ww. 287—308 (291).

cznej, stan jej w Grecyi i w Rzymie ¹⁾, powstanie komedyi dawnej i nowej ²⁾.

Tyle wykazuje pilniejsze zbadanie ścisłej zależności Dmochowskiego od Boileau'a. Tu i owdzie Dmochowski rozszerza ³⁾, lub dodaje, ale w przytoczonych wypadkach podstawą, tłem rozszerzenia lub dodatku jest zawsze Boileau.

Możnaby jednak rozciągnąć tę zależność i na inne ustępy. W wielu miejscach mianowicie, Dmochowski, choć mówi zupełnie co innego niż Boileau, lub dodaje coś od siebie, można jednak uważać, że postępuje za przykładem Boileau'a. Tutaj należą przedewszystkiem ustępy, które Dmochowski lokalizuje, t. j. gdzie Boileau robi alluzję do stosunków francuskich, Dmochowski zastosowuje do polskich ⁴⁾, oraz poświęcone historii poezyi polskiej, którymi Dmochowski zastępuje ustępy, omawiające historję poezyi francuskiej ⁵⁾.

Nie przedstawiają one dla nas nic ważnego. Ważniejszymi są ustępy, które Dmochowski, idąc za przykładem Boileau'a, dodaje, świadczą one bowiem o rozległej znajomości literatur obcych. W historję tragedyi greckiej wplata Dmochowski nazwisko Eurypidesa, oraz podaje wiadomość

¹⁾ Por. Dm. pieśń III, str. 36—37, ww. 115—148;

„ B. „ III, str. 29, ww. 61—80.

²⁾ „ Dm. „ III, str. 59—61, ww. 629—666.

„ B. „ III, str. 37—38, ww. 335—358.

³⁾ Por. ustępy przytoczone w kategorii 3 str. 144.

⁴⁾ „ Dm. pieśń I, str. 8, ww. 182—186.

„ B. „ I, str. 12, ww. 77—78.

„ Dm. „ IV, str. 75, ww. 209—214.

„ B. „ IV, str. 47, ww. 187—192, oraz inne cytowane

w kategorii 4 (lokalizuje), str. 148.

⁵⁾ Por. Dm. pieśń I, str. 11—13, ww. 259—310,

„ B. „ I, str. 13—15, ww. 113—141.

„ Dm. „ III, str. 39—42, ww. 175—222.

„ B. „ III, str. 29—30, ww. 81—93.

o Eumenidach, tragedyi Eschyla¹⁾. W ustępie dodanym przy tragedyi mówi o dramaturgach rzymskich: Plaucie (Plautus), Terencyuszu, Senece, Liwiuszu, Androniku, Pakuwiuszu, Pollionie, Owidyuszu; — o upadku sztuki dramatycznej w wiekach średnich oraz daje ogólną charakterystykę wieków średnich, jak ją sobie przedstawiano w wieku oświecenia; o podniesieniu się sztuki dramatycznej w czasach ostatnich i o jej najsławniejszych przedstawicielach: Meta-stazym, Szekspirze, Molierze, Raszynie i Wolterze²⁾. Przy komedyi wymienia Eupola, Kratyna, Arystofanesa i podaje treść ich komedyi³⁾. Dodaje historję epopei i nazwiska najsławniejszych epików: Homera, Wirgilego, Tassa, Mil-tona, Woltera, Krasickiego⁴⁾ i o tłómaczonych na język polski epopejach. W ustęp historyczny o elegii wplata imiona Propercyusza i Galla⁵⁾, oraz dodaje Owidyusza, Jounga, Kochanowskiego i Książnina, jako pisarzy wzorowych⁶⁾; Piotrowskiego jako przykład nie do naśladowania⁷⁾. Jako wzór ody stawia Psalmy Dawida⁸⁾, jako sławnych pisarzy ód wymienia: Pindara, Horacego i Naruszewicza⁹⁾. Przy sa-tyrze dodaje treść niektórych satyr łacińskich¹⁰⁾, oraz sła-wniejszych satyryków polskich¹¹⁾.

Na tem najszerszej biorąc kończy się zależność ideowa Dmochowskiego od Boileau'a.

¹⁾ Por. Dm. pieśń III, str. 36—37, ww. 115—148;

„ B. „ III, str. 29, ww. 61—80.

²⁾ „ Dm. „ III, str. 38—39, ww. 149—174 i dopisek.

³⁾ „ Dm. „ III, str. 59—61, ww. 629—666.

„ B. „ III, str. 37—38, ww. 355, 358,

⁴⁾ „ Dm. „ III, str. 48, ww. 353—370.

„ Dm. „ III, str. 58—59, ww. 609—628.

⁵⁾ „ Dm. „ II, str. 22, ww. 85—96;

„ B. „ II, str. 20, ww. 52—57.

⁶⁾ Patrz Dm. pieśń II, str. 22—23, ww. 97—116.

⁷⁾ „ Dm. „ II, str. 30, ww. 273—292.

⁸⁾ „ Dm. „ II, str. 24, ww. 121—124.

⁹⁾ „ Dm. „ II, str. 26, ww. 159—160.

¹⁰⁾ „ Dm. „ II, str. 27—28, ww. 205—210, 212—216.

¹¹⁾ „ Dm. „ II, str. 28—30, ww. 227—272.

Przejdźmy teraz do teoryi i poglądów, których Boileau nie inspirował, a które wcieliły się w Sztukę Rymotwórczą.

B) Teorye Sztuki Rymotwórczej niezależne od l'Art poétique.

Cechą najgłówniejszą, odróżniającą Sztukę Rymotwórczą od l'Art poétique, to pogląd na cel, na zadanie poezyi, przewijający się przez cały poemat.

Dla Boileau'a, który był zwolennikiem „de l'art libre“¹⁾, jeżeli można przenieść termin ten w czasy ówczesne, celem sztuki było — podobać się. Pieśń pierwsza od początku do końca poświęcona bezinteresownej czci formy, tak samo pieśń druga i trzecia. W czwartej pieśni wspomni Boileau raz o dydaktyzmie²⁾.

Auteurs pretez l'oreille á mes instructions
Voulez—vous faire aimer vos riches fictions?
Qu'en savantes leçons votre Muse fertile
Partout joigne au plaisant le solide et l'utile:
Un lecteur sage fuit un vain amusement,
Et veut metre à profit son divertissement²⁾.

Zaznacza tutaj delikatnem pociągnięciem pióra potrzebę łączenia nauki z poezją, — ale to było wyjątkowem.

Lanson tłumaczy, iż całą pieśń IV napisał autor dlatego, by podnieść moralne stanowisko poety, które było upadło³⁾.

Boileauo'wi wystarczało, jeżeli rzecz jest piękna, jeżeli się podoba, — czy jest cel moralny w tem lub owem dziele, czy jest nauka? — dobrze, jeżeli jest, ale tego nie podkre-

¹⁾ „Le premier chant de l'Art poétique est d'un bout à l'autre un hommage rendu au culte desintéressé de la forme: le quatrième semble célébrer l'union de l'art avec le bien et avec le morale“. Morillot, str. 180.

²⁾ Boileau, pieśń IV, str. 44, ww. 85—90.

³⁾ Lanson, str. 33 „pour rappeler les écrivains au sentiment de leur dignité... il écrivait sans nécessité apparente le quatrième chant de son Art poétique“.

ślał, ani za warunek stawiał, bo dla niego piękno i dobro było jednym¹⁾.

Było to wpływem czasów w których żył. W poezyi szukano wówczas piękna, chciano się rozkoszować estetycznie²⁾ i widzimy, że klasycy francuscy temu tylko w swych dziełach starają się odpowiedzieć³⁾.

Boileau mówi:

Je veux dans la satire un esprit de candeur
Et fuis un effronté, qui preche la pudeur⁴⁾.

Dmochowski stoi na stanowisku zupełnie innem.
Ustęp:

Auteurs pretez l'oreille . . .⁵⁾,

tlómaczy skrzętnie, ale opuszcza dwuwiersz

Je veux dans la satire un esprit de candeur
Et fuis un effronté qui preche la pudeur⁶⁾,

bo nie przemawiał do jego przekonania. Od siebie dodaje ciągle, by poeci naukę i cnotę mieli na celu.

Przy elegii chwali Propercyusza, Galla, Nazona, Tybulla jako wzorowych pisarzy, ale stawia im zarzut:

¹⁾ Morillot, str. 180—181.

²⁾ Morillot, str. 178 „nos ancêtres, et en particulier les grands classiques, éprouvaient moins que nous le besoin de mêler à la poésie des éléments, qui lui sont naturellement étrangers, et qu'au fond ils étaient presque tous, jusqu'à un certain point, partisans de la doctrine de l'art désintéressé“.

³⁾ Morillot, str. 179 „La vérité est que les auteurs classiques n'ont directement poursuivi dans leurs oeuvres aucun autre but que la réalisation du beau: ils sont donc bien les uns et les autres les partisans de l'art libre“.

⁴⁾ Boileau, p. II. str. 24, ww. 177—178.

⁵⁾ Por. Dm. pieśń IV, str. 82, ww. 421—424,—Boileau, pieśń IV, str. 44, ww. 85—90.

⁶⁾ Cf. wyżej.

W tem was tylko winimy, że piórem swawolnem
Częstokroć wykraczacie: i pędzłem zbyt wolnym
Malując swe rozkosze, miękkości uczycie ¹⁾.

Wyższość satyryków polskich nad starożytnymi wi-
dzi Dmochowski w tem, iż polscy „odwodzą od złego“, —
gdy tamci „uczają czasem“ (złego) ²⁾.

Tragedya ma się kończyć tryumfem cnoty.

I gdy miał już dobrego przygnębić los srogi
Cnota tryumf odnosi, złość pada pod nogi ... ³⁾
Wstręt od złego i silne do cnoty pobudki
Oto są doskonałej Trajedyi skutki ⁴⁾.

W dopisku zaś objaśnia: „Ten jest zamiar teatralnych
widoków, żeby interesując spektatora do cnoty, a w najohy-
dliwszych farbach wystawując mu zbrodnię, obrzydzić mu
występek i usposobić w nim serce do ludzkiej nad nędzą
bliźniego czułości“.

Komedyja u starożytnych —

Była razem zabawą ludu i nauką ⁵⁾.

Jaką zaś chciałby widzieć komedyę, rozpiśał się Dmo-
chowski obszernie na stronicy 65—67. Żąda tam, by kome-
dyopisarz uczył, kwituje nawet do pewnego stopnia z ta-
lentu:

Tego niezwydły wawrzyn w potomności czeka,
Który nas powinności nauczy człowieka,

kto nauczy obowiązków wszystkie stany:

Tak napisana sztuka, chociażby się blaskiem
Wybornego dowcipu, ani wynalazkiem

¹⁾ Por. Dm. pieśń II, str. 22, ww. 97—99.

²⁾ Dm. pieśń II, str. 28, ww. 227—230.

³⁾ Por. Dm. pieśń III, str. 35—36, ww. 91—111.

⁴⁾ „ Dm. „ III, str. 47, ww. 333—336.

⁵⁾ „ Dm. „ III, str. 61, ww. 667—668.

Nowym szczyścić nie mogła, lepiej lud zabawi,
Niż ta, co tłuste żarty i szyderstwa praw.

Bo

zdrową da naukę i młodym i starym,
Co pierwszym ma być zawsze poety zamiarem¹⁾.

Zatraciła komedya nawet swe cechy charakterystyczne, a wyszło jakieś widowisko dydaktyczno-moralne, którego zaletą morał, zachęta do cnoty.

Nawet epopeja

Słodko nas rozrywa, tak przyjemnie uczy²⁾.

Nic dziwnego, iż wobec tego poeta Dmochowskiego
ma przedewszystkiem

Poznać ludzkie związki,
Jakie poddanych, jakie królów obowiązki,
Jaka się cześć rodzicom od dzieci należy,
Poważnej sędziwości jaka od młodzieży,
Co sobie winni bracia, co obywatele,
Co prawami spojeni węzły przyjaciele,
Jak sprawować urzędy, jak pocziwie sądzić,
Jak rozumnie podlegać, jak chwalebnie rządzić,
W całym życiu za czystą ubiegać się cnotą,
Sprawiedliwość nad wszystko świata przenieść złoto,
Szczerze o dobru kraju przemyślać na radzie,
Ani drogiego czasu nie tracić na zwadzie,
Niczego nie żałować dla miłej ojczyzny,
I kalectwo ponosić i chwalebne blizny,
A nawet na ofiarę jej położyć życie.
Z tych się to źródła myśli czerpają obficie.
Tak powinności wszystkich ogarnąwszy stanów,
Wydasz dokładnie królów, poddanych i panów,
Tak zostaniesz pisarzem w późne wieki sławnym,
Tak będziesz pożytecznym, tak będziesz zabawnym³⁾.

Wreszcie wypowiada kategorycznie cel całej poezji:

¹⁾ Por. Dm. pieśń III, str. 65—67, ww. 795—836.

²⁾ „ Dm. „ III, str. 47, w. 342.

³⁾ „ Dm. „ IV, str. 71—72, ww. 113—131.

To jest prawo poetów sztuki nieodmienne,
W przyprawnym kąsku dawać nauki zbawienne¹⁾.

Jak widzimy, Dmochowski różni się pod tym względem zasadniczo od Boileau'a i tych myśli Boileau mu inspirować nie mógł.

Z tej też dążności moralizatorskiej wypłynęło, iż Dmochowski chciał usunąć z poezyi miłość. Boileau kazał malować miłość w poezyi.

Bientôt l'amour, fertile en tendres sentiments,
S'empara du théâtre ainsi que des romans.
De cette passion, la sensible peinture
Est pour aller au coeur la route la plus sûre:
Peignez donc, j'y consens, les héros amoureux²⁾.

Wyraźnie mówi o sobie:

Je ne suis pas pourtant de ces tristes esprits
Qui, bannissant l'amour de tous chastes écrits,
D'un si riche ornement veulent priver la scène...
L'amour le moins honnête exprimé chastement,
N'excite point en nous de honteux mouvement...³⁾.

Przy odzie mówi:

(Ode) Vante un baiser cueilli sur les lèvres d'Iris,
Qui mollement resiste, et par un doux caprice,
Quelquefois le refuse, afin qu'on le ravisse⁴⁾.

Dmochowski wszystkie te ustępy skrzętnie opuszcza, gdzie nie może opuścić w całości zmienia.

Boileau mówi np. o elegii:

Elle peint des amants la joie et la tristesse;
Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse.

¹⁾ Pieśń IV, str. 72, ww. 133—134.

²⁾ „ III, str. 30, ww. 93—97.

³⁾ „ IV, str. 44—45, ww. 97—102.

⁴⁾ „ II, str. 20, ww. 68—70.

Mais, pour bien exprimer ces caprices heureux,
C'est peu d'être poète, il faut être amoureux ¹⁾.

Dmochowski tłómaczy ten ustęp w ten sposób:

Czułe serce przenika, martwe wzrusza groby:
Raz pochlebia, drugi raz gniewa się i gniewa,
Narzeka na odmienność, do statku zagrzewa:
To wesele maluje, to żale i smutki.
Lecz żeby, jak powinna, sprawiła swe skutki,
Mało, że Rymotwórstwa masz talent szczęśliwy,
Trzeba mieć duszę czułą i serca głos tkliwy ²⁾.

A nawet stara się przeciw miłości wystąpić wrogo:

Gdy mu dziwaczna miłość w głowie mózg przewróci ³⁾. .
Ale niechaj nas miłość tak bardzo nie pali,
Bośmy się już w tym wieku nadto rozkochali.
Moralność dobra w pieśniach... ⁴⁾

Różni się Sztuka Rymotwórcza od l'Art poétique zamiarem, w jakim powstała.

L'Art poétique choć była poematem dydaktycznym przez to, że omawiała formy poetyckie i warunki, jakim one powinny odpowiedzieć by były piękne, jeżeli będziemy wierzyć Brunetière'owi, nie była takim z zamiaru. Boileau nie dążył do stworzenia kanonu piękna, do wyłożenia przepisów poezyi, lecz chciał uzasadnić sądy swoje wypowiedziane w satyrach, miał cele satyryczne, krytyczne i polemiczne ⁵⁾.

¹⁾ Pieśń II, str. 19—20, ww. 41—44.

²⁾ „ II, str. 21, ww. 67—76.

³⁾ „ II, str. 22, w. 85.

⁴⁾ Sztuka Rym, p. II, str. 26, ww. 153—155. Jak widzieliśmy w roz. II w edycji II-giej Dm. poszedł w tym kierunku jeszcze dalej, jeszcze więcej tego przedmiotu unikał.

⁵⁾ Boileau—L'art poétique. Notice str. 5. „Son dessein n'a pas été, comme on le croit quelquefois, de préciser les lois théoriques des genres“ str. 4 „Didactique, l'ouvrage ne l'est qu'accessoirement,—de surcroît, pour ainsi parler, et comme sans intention de l'être,—mais il est avant tout satirique, il est critique, il est polemique. Il est actuel aussi“.

Mylił się Dmochowski, gdy pisał w przedmowie do Sztuki Rymotwórczej: „Boalo Despro jest nauczycielem, który chce razem dać naukę i przykład uczniowi“¹⁾).

Poemat Dmochowskiego jest dydaktycznym z zamiaru—chce nauczyć „prawideł Rymotwórczej Sztuki“.

Co jest istotną cechą dobrego poety,
Jakim mu trzeba torem bieżć do swej mety,
Czego szukać i czego chronić się należy:
To ja zamysłam śpiewać dla światła młodzieży²⁾).

Tak zaczyna Dmochowski Sztukę Rymotwórczą, a kończy:

O wy, Muz wychowawcy! szczęśliwi pisarze!
Którym wdzięczna potomność wystawi ołtarze!
Których dowcip we wszelkie piękności obfity!
Umieszcza razem cnoty i prawdy zaszczyty.
Waszemi oświecony pismy i nauki,
Odląłem te prawidła Rymotwórczej Sztuki:
Pod wasze je wysokie z chęcią niosę zdanie.
Jeżeli mnie samego na dzieło nie stanie,
Jeśli znając, co dobre, sam zrobić nie mogę;
Przynajmniej, że młodzieży chciałem skazać drogę,
Oby choć taką korzyść to pismo przyniosło,
Ażeby się przydatną stało drugim osłą,
Która chociaż nie sama rozkroić nie może,
Ostrzejsze jednak robi do krajania noże³⁾).

Stąd też i kwestyą stosunku poety do tych przepisów Dmochowski zajmuje się szeroko⁴⁾, kiedy Boileau zaledwie ją potrącił⁵⁾.

¹⁾ Szt. Rym. (przedmowa). Wskutek tego niezrozumienia stało się, że Dm. za Boileau'em nie daje określeń, teoryi, a tylko rady, wskazówki, przeważnie negatywne, czego należy unikać.

²⁾ Pieśń I, str. 1, ww. 1—4.

³⁾ Pieśń IV, str. 84, ww. 457—470.

⁴⁾ Sztuka Rym., pieśń IV, str. 76, ww. 255—270.

⁵⁾ Quelquefois, dans sa course un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
Et de l'art même apprend à franchir leurs limites.

Pieśń IV, str. 44, ww. 78—80.

Rozstrzyga tę sprawę Dmochowski, jak widzieliśmy wyżej, że bez daru poetyckiego poeta być nie można, ale „sztuka“ — przepisy pomogą talent wykształcić, nauczą na-
tchnienie przyoblekać w piękną formę utworów. Zresztą
przepisy powstały z przykładów i nie są nieomyłne, — ge-
nius ma drogę wolną takowe przekroczyć.

Regułą dla poety Boileau'a było naśladowanie natu-
ry ¹⁾, a ponieważ starożytni najlepiej ją naśladowali, więc
poeta winien się na nich wzorować. Przez naturę rozumie
Boileau typ natury ludzkiej — ogólny, niezmienny pod wszy-
stkimi strefami i we wszystkich czasach.

Dmochowski przyjmuje ten pogląd, ale ze znacznemi
modyfikacyami. I tak: starożytnych uważa za wzorowych,
ale — zaznacza to — nie za jedynie wzorowych. Nie każe ich
naśladować ślepo, bo i oni mają wady. Wyraża się bardzo
rozsądnie, gdy mówi:

W dawnych znajdziesz wszelkiego gatunku przykłady.
Umiej w nich rozeznawać piękności i wady . . .
Nie dajmy się przesądu zaciemniać powłoką:
Rzućmy nieuprzedzone na dzisiejsze oko
Dzieła sławnych pisarzy, a pewnie uznamy,
Że wiele równych bogactw starożytnym mamy ²⁾.

Pojęcia natury tak ograniczone u Boileau'a Dmochowski rozszerza ³⁾. Żąda, by poeta nietylko naturę ludzką

¹⁾ Brunetière, *L'évolution des genres*, Paris 1898, str. 96 „l'imitation de la nature, voilà pour Boileau la règle des règles, celle qui domine toutes les autres, qui les résume ou qui les juge“.

²⁾ *Sztuka Rym.*, pieśń IV, str. 68—71, ww. 23—106.

³⁾ Morillot w rozdziale „Nature et raison“ tłumaczy, co rozumiał Boileau przez „nature“ i mówi: „Tout d'abord constatons qu'il ne s'agit pas du monde visible et sensible, de ce que nous appelons la nature extérieure (str. 143) . . . c'est à la nature humaine qu'il a du certainement songer; c'est elle qu'il offre à la contemplation des auteurs“ (str. 146) i dalej wyjaśnia, co z „nature humaine“ godnem było według niego traktowania w poezji: „C'est une nature d'ou l'on a banni tout ce qui n'en constitue pas un caractère général et essentiel“ (str. 147).

brał za przedmiot do swoich utworów, ale i naturę zewnętrzną. Sam *con amore* szkicuje obrazki przyrody i wplata je w swój poemat¹⁾.

W uwagach ogólnych Dmochowski dodaje o niesprawiedliwości ludzkiej w szacowaniu talentów²⁾, o wysokiem stanowisku poety³⁾, iż lepiej mało, a dobrze napisać⁴⁾; o czci, jaką poezji oddają wszędzie i w Polsce⁵⁾; o stylu: różnica stylu poety od stylu mówcy⁶⁾; o użyciu odpowiedniego stylu do malowania uczuć (myśl ta znajduje się i u Boileau, ale nie w uwagach ogólnych⁷⁾; o licencji poetyckiej⁸⁾; o wierszach bezrymowych, których był przeciwnikiem; podczas gdy Boileau kazał pracować nad zdobyciem wprawy w rymowaniu — Dmochowski, jeżeli rym łatwo nie przychodzi, radzi wziąć się do prozy⁹⁾. Zaznacza potrzebę zmyślenia czyli fikcji¹⁰⁾; zachowania planu w pisaniu¹¹⁾.

W uwagach o krytyce dodaje, iż krytyk nie powinien być zbyt surowym; jeżeli dzieło ma zalety, to wady należy wybaczyć i opowiada ciekawą historyjkę z Boccalina¹²⁾.

Przy sztuce dramatycznej osłabia, jakeśmy to już widzieli, przepis jedności miejsca¹³⁾, wymagany przez Boileau'a bezwarunkowo. Dodaje, iż można użyć czasem, choć bardzo rzadko *deus ex machina*:

¹⁾ Szt. Rym. p. I, str. 4, ww. 75—94, str. 10—11, ww. 243—255, p. IV, str. 75—76, ww. 215—254.

²⁾ Sztuka Rym. pieśń IV, str. 74—75, ww. 187—208.

³⁾ „ „ pieśń IV, str. 82—83, ww. 425—450.

⁴⁾ „ „ pieśń IV, str. 73, ww. 175—186.

⁵⁾ „ „ pieśń IV, str. 82, ww. 410—420.

⁶⁾ „ „ pieśń I, str. 13, ww. 311—332.

⁷⁾ „ „ pieśń III, str. 31—32, ww. 131—144.

⁸⁾ „ „ pieśń I, str. 14, ww. 349—352.

⁹⁾ „ „ pieśń I, str. 2—4, ww. 39—62, por. Boileau p. I, str. 10—11, ww. 27—38.

¹⁰⁾ Sztuka Rym., pieśń I, str. 5, ww. 95—128.

¹¹⁾ „ „ pieśń I, str. 6, ww. 129—140.

¹²⁾ „ „ pieśń IV, str. 78—79, ww. 299—344.

¹³⁾ „ „ pieśń III, str. 34, ww. 66—76.

W ostatniej potrzebie,
Gdy ziemskie siły słabe, szukaj zemsty w niebie ¹⁾).

W poglądzie na charaktery tragedyi zaprowadza zmiany. Boileau żądał, by postaci tragedyi miały i strony słabe.

Toutefois, aux grands coeurs, donnez quelques faiblesses...
A ces petits défauts marqués dans sa peinture
L'esprit avec plaisir reconnaît la nature ²⁾).

Dmochowski przy tragedyi nie o tem nie mówi—żąda typów, a mówi przy bohaterach epopei ³⁾).

Charakter ma według Boileau'a pozostać przez cały czas bez zmiany.

Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord
Et qu'il sait jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord ⁴⁾).

Dmochowski stawia żądanie daleko słuszniejsze, by zmiana była umotywowaną. Występuje przeciw tym, co mniemają,

że traicznej scenie
Wielkich imion potrzeba i te tylko role
Mogą na nas wycisnąć łzy, gdzie wchodzą króle.

Według Dmochowskiego ludzie pospolici mogą być wystawiani w tragedyi ⁵⁾).

Dla ułatwienia ekspozycyi Boileau pozwalał, że aktor sam powie, jaką rolę gra ⁶⁾), Dmochowski to opuszcza, a dodaje od siebie, że się

¹⁾ Pieśń III, str. 34, ww. 66—76.

²⁾ „ III, str. 30, ww. 104, 107—108.

³⁾ Dm., pieśń III, str. 42, ww. 223—234; Boileau p. III, str. 30, ww. 103—111.

⁴⁾ Pieśń III, str. 31, ww. 125—126.

⁵⁾ „ III, str. 45—46, ww. 295—314.

⁶⁾ „ III, str. 28, ww. 32—37.

osoby nie znają na scenie,
Ani wiedzą, jakie ich czeka przeznaczenie ¹⁾

i w ten sposób można lepiej zaciekawić widza.

Nie pozwalał Dmochowski, aby sceny krwawe odbywały się w teatrze ²⁾ (dobitniej niż Boileau). Dodaje uwagi, że akcja ma się rozwijać coraz szybciej, akty nie muszą być jednakiej długości.

Wejście aktora na scenę i zejście nie może się odbywać dowolnie, ale powinno wypływać z toku akcji; scena nie powinna nigdy zostać pustą; w czasie antraktów akcja powinna się posuwać dalej ³⁾.

Przy komedyi dodaje, iż „wady ludzkie, przypadki pospolite“ są jej treścią ⁴⁾, sylwetki charakterów: łakomca, zabobonnika, obłudnika, filuta, płochego, rozrzutnika, poczciwego ⁵⁾; każe zwracać uwagę, na różnice narodowościowe w kreśleniu charakterów ⁶⁾, nie jest zwolennikiem wystawiania charakterów przeciwnych (t. j. skąpego i rozrzutnika, chytrego i prostego i t. d.), aktorom nie wolno się zwracać do publiki, akcja przy końcu ma iść żywiej ⁷⁾.

Przy epopei dodaje, iż bohater winien mieć i słabe strony dla większego prawdopodobieństwa, ale i te nie powinny być pospolite ⁸⁾. Porządek ma być sztuczny, ale jasny ⁹⁾. Całość wtenczas będzie piękna, jeżeli wszystko zwięźnie napisane i ułożone:

Natenczas ma zupełną dzieło doskonałość,
Gdy i części w niej piękne i piękna z nich całość ¹⁰⁾.

¹⁾ Pieśń III, str. 33, ww. 43 – 48.

²⁾ „ III, str. 35, ww. 81 – 84.

³⁾ Dmochowski, pieśń III, str. 35 – 36, ww. 91 – 114.

⁴⁾ „ pieśń III, str. 32, ww. 13 – 18.

⁵⁾ „ pieśń III, str. 61 – 62, ww. 687 – 714.

⁶⁾ „ pieśń III, str. 63 – 64, ww. 749 – 760.

⁷⁾ „ pieśń III, str. 65, ww. 772 – 794.

⁸⁾ „ pieśń III, str. 53 – 54, ww. 473 – 506.

⁹⁾ „ pieśń III, str. 54, ww. 507 – 519.

¹⁰⁾ „ pieśń III, str. 55 – 56, ww. 546 – 558.

Zmienia Dmochowski ustęp o mitologii. Boileau był stanowczo za użyciem mitologii, uważał, że to są ozdoby konieczne w poezyi.

Sans tous ces ornemens le vers tombe en langueur;
La poésie est morte ou rempe sans vigueur;
Le poète n'est plus qu'un orateur timide¹⁾.

Był przeciwny wprowadzaniu do poezyi „mitologii chrześcijańskiej”. Wydawała ona mu się za smutną. W ewangelii widział tylko „penitence... et tourments”. Tass mu się nie podobał.

„Le Tass, dira-t-on, l'a fait avec succès”.
Je ne veux point, ici, lui faire son procès;
Mais, quoi que notre siècle à sa gloire publie
Il n'eût point de son livre illustré l'Italie²⁾.

Alé Boileau mitologię uważał nie jako religię, w którą wierzyli starożytni, lecz jako coś stworzonego przez poetów dla upiększenia poezyi. Bogowie i bogini — to symbole „éclos du cerveau de poètes”³⁾ — metafory stworzone przez imaginacyę. Odrzucić te ozdoby—to „vouloir aux lecteurs plaire sans agréments”. I tylko nie pochwalał, by „en un sujet chretien” autor mieszał te ozdoby.

Dmochowski inaczej pojmuje mitologię: czem Bóg i święci dla chrześcian, tem Jowisz i różni bogowie i boginie byli dla starożytnych. Więc

¹⁾ Pieśń III, str. 33, ww. 189–191.

²⁾ „ III, str. 34, ww. 209–212.

³⁾ „ III, str. 33, w. 196. Lanson str. 119 powiada, iż według Boileau „La Fable est un repertoire de figures et d'images dont le sens est fixé et qu'on emploie pour éviter la secheresse de l'expression propre. Dieux, déesses et tout le merveilleux païn ne sont que des symboles, où tout le monde aperçoit immédiatement les éternelles vérités de l'ordre moral. Par ce détour Boileau maintient l'imitation de l'antiquité; mais c'est en le travestissant: Il ne s'avise pas que Virgile et Homère ont mis de dieux dans leurs poemes parce que c'étaient leurs dieux, les dieux nationaux et populaires“.

My, którzy mamy inne Boga wyrażenie¹⁾,

nie możemy używać tamtych bogów w tym sensie, co Homer i inni poeci greccy lub rzymscy, ani też tembardziej mieszać ich ze świętymi religii chrześcijańskiej. Byłoby to obniżeniem i zniewagą dla religii. Stawiając świętych na równi z bogami i boginiami starożytnych, w które nie wierzymy, okazywalibyśmy, że i te postacie nie są godne wierzenia.

Choć więc przyznawał, że starożytnym było łatwiej wprowadzać postaci bogów²⁾, radził jednak wprowadzać do epopei duchy złe i dobre w pojęciu chrześcijańskim. Jak to zrobił Tass i Milton.

Pozwalał wreszcie używać mitologii, ale w znaczeniu przenośni, symbolów.

Jednak nie wcale bajki znosimy użycie...
Można zręcznie połączyć te wszystkie ozdoby,
I cnoty i występki przekształcić w osoby.
Piękna przenośnia cechą Rymotwórczej sztuki
Słodko przyprawne lepiej smakuja nauki:
Na to tylko powstajem, na to tylko walczym
By w wierszu chrześcianem nie być bałwochwalczym³⁾.

Różnica więc zachodzi ta, iż Dmochowski inaczej pojmuje mitologię (prawdziwie) i jest za jej usunięciem, ale za

¹⁾ Pieśń III, str. 34, w. 226.

²⁾ Pieśń III, str. 50, w. 469. Tak samo sądzono w tym czasie w krytyce francuskiej. Batteux (*Les beaux arts reduis à un même principe*, Paris 1747), str. 205 pisze: „Les payens avoient un avantage: leurs Heros etoient des enfans des Dieux, qu'on pouvoit supposer en rélation continuelle avec ceux dont ils tenoient la naissance. La Religion chretienne interdit aux poètes modernes toutes ces ressources. Il n'y a genres que Milton, qui ait su remplacer le Merveilleux de la Fable, par celui de notre Religion. La scène de son poème est souvent hors du monde et avant les tems. La révélation lui à servi de point d'appui: et de là il s'est élevé dans ces fictions magnifiques, qui reunissent le ton emphatique des oracles et sublime des vérités chrétiennes“.

³⁾ Por. Dmochowski pieśń III, str. 49—53, ww. 389—472.

„ Boileau pieśń III, str. 33 - 35, ww. 193—244.

zatrzymaniem w tem pojęciu, jakie miał o mitologii Boileau. Przytem Dmochowski wbrew Boileau'wi pozwala wprowadzić do epopei „mitologię“ chrześcijańską¹⁾.

Wskutek lokalnych polskich stosunków dodaje Dmochowski o naśladowaniu²⁾, o tłumaczeniu³⁾, o tworzeniu wyrazów⁴⁾, o czem była mowa w rozdziale II.

Z rodzajów poetyckich dodaje bajkę⁵⁾, fraszki i żarty⁶⁾. Ale opuszcza: o sonecie⁷⁾, o rondeau, madrygale i balladzie⁸⁾, o wodewilu⁹⁾, o piosnce¹⁰⁾ i kilka uwag o roman-sie¹¹⁾. Inne ustępy opuszczone przez Dmochowskiego mają charakter czysto lokalny francuski, i to było powodem ich opuszczenia. Dla nas nie przedstawiają one nic ciekawego¹²⁾.

Tak się przedstawia stosunek Sztuki Rymotwórczej do l'Art poétique.

Wskutek tego, że Dmochowski jedne ustępy tłómaczy, inne zmienia, inne wreszcie dodaje, Sztuka Rymotwór-

¹⁾ Mylnie, mojem zdaniem, zrozumiał obydwóch Piotr Chmielowski, p. Dzieje Krytyki Literackiej, str. 119.

²⁾ Dm. pieśń IV, str. 77—78, ww. 283—298.

³⁾ „ pieśń IV, str. 77, ww. 273—282.

⁴⁾ „ pieśń I, str. 14, ww. 355—362.

⁵⁾ „ pieśń II, str. 30—31, ww. 293—312. Domyślano się rozmaitych powodów, dlaczego Boileau o bajce nic nie mówi. Niektórzy robili mu z tego powodu zarzut (por. Lanson 134 i ns., Morillot 186 i ns.).

⁶⁾ Dm. pieśń II, str. 26, ww. 171 i ns.

⁷⁾ Boileau pieśń II, str. 21—22, ww. 82—102

⁸⁾ „ pieśń II, str. 23, ww. 139—144.

⁹⁾ „ pieśń II, str. 24, ww. 180—190.

¹⁰⁾ „ pieśń II, str. 24—25, ww. 190—204.

¹¹⁾ „ pieśń III, str. 31, ww. 119—123.

¹²⁾ „ pieśń III, str. 31, ww. 127—130.

„ pieśń III, str. 36, ww. 261—265.

„ pieśń III, str. 37, ww. 309—334.

„ pieśń III, str. 40, ww. 421—428.

„ pieśń IV, str. 41—42, ww. 1—25.

„ pieśń IV, str. 42—43, ww. 39—40.

„ pieśń IV, str. 46—47, ww. 167—186.

„ pieśń IV, str. 47—48, ww. 193—236.

cza nie zawsze robi wrażenie jednolitej całości i nie zawsze jest konsekwentną. Dmochowski często w ustępie dodanym zmienia myśl, którą w innem miejscu przetłómaczył z Boileau'a. Dlatego niekiedy, choć w rzeczach podrzędnych, jest sprzeczny sam z sobą. Tak np. na str. 72, ww. 144 — 150 mówi:

Na niczym zbytecznie nie sadź się rozumie,
Ten sam dobrze napisze, a sądzić nie umie,
Ten zna co jest dobrego, a gdy własnem piórem
Chce zrobić co, pomiernym jest bardzo autorem ¹⁾;

później zaś: str. 79, ww. 343—344, powie:

Ostry krytyka urząd nie każdego zdoła,
Niech ten sądzi o innych, który sam co robi.

O Homerze str. 58, w. 602 mówi:

Zawsze bawi przyjemnie i nigdy nie nudzi ²⁾).

Niżej zaś str. 78, ww. 315—316:

Trudno się czasem w długim nie ustyknąć rymie,
Nawet i dobry Homer częstokroć zadrzymie ³⁾).

Raz mówi za Boileau'em (i za Horacyuszem)

Lecz w sztuce niebezpiecznej odlewania wierszy
Musi ten być ostatni, kto nie będzie pierwszy...
Nigdy się rymotwórcą miernym być nie godzi ⁴⁾).

¹⁾ Jest to rozszerzone tłómaczenie wierszy Boileau'a str. 44, ww. 82 84.

Tel excelle à rimer, qui juge sottement;
Tel s'est fait par ses vers distinguer dans la ville,
Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile.

²⁾ Tłom. B. str. 36, w. 300

Partout il divertit et jamais il ne lasse.

³⁾ Tłom. Horacyusza:

Quandoque bonus dormitat Homerus.

⁴⁾ Tłom. B. str. 42, ww. 31—32:

Mais dans l'art dangereux de rimer et d'écrire,
Il n'est point de degrés du médiocre au pire.

Później str. 78, ww. 299 i ns. zmniejsza wymaganie:

Nie ludzkie dzieło ze wszech miar być doskonałym.

Gdybyśmy teraz chcieli w kilku słowach określić, czym jest Sztuka Rymotwórcza w stosunku do l'Art poétique, to sąd wypadnie taki: *jest to przeróbka, która tłómaczy dosłownie całe ustępy i, nie zmieniając zasadniczych poglądów na sztukę, różni się w zapatrywaniach na jej cel, oraz zaprowadza zmiany w wielu szczegółach.*

II. Inne źródła.

Boileau jest pierwszym i najważniejszym źródłem Sztuki Rymotwórczej; wpływ innych autorów będzie wobec wpływu Boileau'a minimalny. Niemniej jednak i nad temi innemi źródłami należy się zatrzymać.

Najpierw tedy Horacy. Dmochowski w przedmowie powiada, że z obydwóch, Horacego i Boileau, czerpał myśli. W rzeczywistości List do Pizonów oddziałał na polską Sztukę Rymotwórczą tylko pośrednio, właśnie przez Boileau'a. Myśli czy zwrotów, wziętych z Horacego bezpośrednio, jest bardzo niewiele.

Jest więc u Dmochowskiego Horacyuszowskie porównanie poety epicznego, który górnolotnie zaczyna swój poemat, do góry z wielkim hałasem mysz rodzącej:

Tak drobną mysz w połogu góra urodziła ¹⁾.
Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus ²⁾.

Reminiscencyą z Horacego jest ustęp, rozwijający myśl, że dzieło ludzkie nie może być ze wszech miar doskonałem, nawet Homer nie zawsze jest wielkim: to też wobec prawdziwych piękności dzieła, należy być wyrozumiałym na drobne plamy:

¹⁾ Sztuka Rymotwórcza, pieśń III, str. 56, w. 567.

²⁾ Horacy—Epistula ad Pisones, w. 139.

Nie ludzkie dzieło ze wszech miar być doskonałym,
Lecz nie przeto w pisaniu możesz być niedbałym.
Staraj się w pracy swej uiścić najlepiej,
Niech cię zawsze w robocie ta nadzieja krzepi,
Że chwałę zyskasz w wieki. A jak w lutni struny
Nie zawsze, które ręka chce, wydają tony,
Ani strzelec choć wprawny, choć usilnie mierzy,
Nie zawsze w sam cel grotem niechybnym uderzy;
Tak przy największem myśli nateżeniu, snadnie
Błąd, mimo ostrożności autora, wypadnie.
Lecz jeżeli w rozliczne ozdoby bogaty,
Jeśli kształtnie w dobrane przybrał dzieło kwiaty
I takim, jak należy, tokiem myśl tłómaczy,
Małym plamom rozsądny czytelnik wybaczy:
Mimo siebie przepuści lekkie błędy pióra,
W wadach uzna człowieka, w pięknościach autora,
Trudno się czasem w długim nie ustyrknąć rymie,
Nawet i dobry Homer częstokroć zadrzymie¹⁾).

U Horacego czytamy:

Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus:
Nam neque chorda tonum reddit quem vult manus et mens
Poscentique gravem persaepe remittit acutum;
Nec semper feriet quodcumque minabitur arcus.
Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cavit natura. . . .
. . . quandoque bonus dormitat Homerus²⁾).

Znajdujemy wreszcie reminiscencyę w początku Sztuki Rymotwórczej z początkowych wierszy Horacego:

Zmyślenie jest żywiołem i duszą poety,
Gdy rozumem wytkniętej nie przekracza mety.
Czyż mogą w lasach morskie przebywać delfiny?
Czyż mogą pływać dziki wśród morskiej głębiny?
Czyżby pięknie tej obraz wyglądał osoby,
Gdybyś zewsząd niesforne brał do niej ozdoby,
I z różnych części sklecił całość nieforemną?

¹⁾ Sztuka Rym. pieśń IV, str. 78, w. 299 i ns.

²⁾ Epistola ad Pisones, w. 347 i ns.

Przez różność farb dobranych zrobisz rzecz przyjemną,
Ale niechaj ją zawsze zdrowy rozum tworzy...
. Poeci! Malarze!
Umiejcie żywość myśli w pewnej trzymać miarze.
Jeżeli podobności do prawdy nie macie,
Jeśli co się podoba, na widok stawiacie,
I łudząc się zwodnemi piękności pozory,
Dzkie płochym kreślicie pędzlem dziwotwory,
Tę korzyść otrzymacie, ten pożytek w zysku,
Że będziecie w powszechnym ludu pośmiewisku.
Wybrać więc rzecz stosownie jest pierwszym przymiotem,
A utrzymać ją, drugim. Co po blasku złotym,
Po sztuce purpurowej, która pięknie świeci,
Jeżeli ją brzydka łąta i podły szych szpeci?
Same nawet okrasy, jeżeli nie zdobią,
Jeśli nie są potrzebne, gorsze dzieło zrobią.
Rozum niech będzie mistrzem, a nie widzimi się:
I cóż w obrazie twoim po pięknym cyprysie,
Gdy w morzu tonącego malujesz rozbita?
Każda rzecz z siebie samej niech będzie obfita:
Obce krasy ją szpecą: a jeżeli sucha,
W twardy kamień czułego wlać nie można ducha.
I kto się na wyborze dzieła swego myli,
Źle zaczął, próżno dobrze wykonać się sili¹⁾.

U Horacego:

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit et varias inducere plumas,
Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne,
Spectatum admissi risum teneatis amici?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
Persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
Fingentur species, ut nec pes, nec caput uni
Reddatur formae. Pictoribus atque poëtis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.
Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim:
Sed non ut placidis coeant immitia; non ut
Serpentes avibus gementur, tigribus agni.
Inceptis gravibus plerumque et magna professis

¹⁾ Sztuka Rym., p. 1, str. 5—6, ww.

Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus, quum lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus! Et fortasse cupressum
Scis simulare; quid hoc, si fractis enatat exspes
Navibus, aere dato qui pingitur? Amphora coepit
Institui, currente rota cur urceus exit

Delphinum silvis appingit, fluctibus aprum.

Infelix operis summa, quia ponere totum
Nesciet: hunc ego me, si quid componere curem,
Non magis esse velim, quam pravo vivere naso
Spectandum nigris oculis nigroque capillo¹⁾.

Tyle można się doszukać bezpośredniego wpływu Horacego na Sztukę Rymotwórczą. Inne myśli i zwroty znajdujemy i w *L'Art poétique*, przeszły więc (jak wykazuje pokrewieństwo układu, formy) do Dmochowskiego przez Boileau'a.

Po Boileau'u najsilniejszy może wpływ wywarł na Dmochowskiego Golański swą książką „O wymowie i poezyi“²⁾. W przedmowie wprowadzie do *Sztuki Rymotwórczej* Dmochowski Golańskiego nie wymienia³⁾, ale zato w ciągu dzieła trzy razy nań się powołuje w przypiskach: na stronie 10 (mówiąc o harmonii języka), na str. 32 cytuje z Golańskiego ustęp, omawiający treść tragedii i komedii; wreszcie na str. 43—44 powtarza znowu z Golańskiego ustęp, wyjaśniający, kiedy może nastąpić zmiana

¹⁾ Epistola ad Pisones, ww. 1—22, 30, 34—37.

²⁾ O wymowie i poezyi przez X. Golańskiego S. P. nauczyciela wymowy w szkołach publicznych Warszawskich. Non Eloquentia ex artificio, sed artificium ex Eloquentia natum. Cicero. w Warszawie 1786, w drukarni J. K. M-ci i Rzeczypospolitej u X. X. Scholarum Piarum. Oct. 3 k. nll.—316 stron.

³⁾ Może dlatego, że oprócz Arystotelesa wszystkie przezeń wymienione poetyki napisane są wierszem, Golańskiego zaś dzieło jest prozaiczne.

w charakterze bohatera dramatu. Te ustępy każą właśnie zastanowić się nad pytaniem, czy oprócz nich nie znajdziemy w Sztuce Rymotwórczej więcej jeszcze zależności od Golańskiego. Chmielowski pierwszy zwrócił na to uwagę¹⁾, ale przedmiotu dotknął tylko, szczegółowiej nad nim się nie zatrzymując. Dokładniejsze zestawienie obydwu dzieł wykazuje następujące zależności Dmochowskiego od Golańskiego²⁾.

O fikcyi poetyckiej Dmochowski mówi tak, że wpływ Golańskiego jest tu niezaprzeczony.

Sztuka Rym. p. I, str. 5, w. 95 i ns.

Zmyślenie jest żywiołem i duszą poety,
Gdy wytkniętej rozumem nie przechodzi mety:
Czyż mogą w lasach morskie przebywać delfiny?
Czyż mogą pływać dziki wśród morskiej głębiny?
Ten który mi rycerza żwawego umorzy,
A potem zapomniawszy, że wziął raz śmiertelny,
Stawia go na plac, w rękę kładzie oręż dzielny,
Znajdzie li u mnie wiarę?

Golański, str. 241.

„Wymyślenie więc czyli (jak pospolicie nazywamy), Fikcyja nie rażąca prawdy, nie taka, żeby do prawdy podobną nie była. Nie mogą być morskie ryby po lasach, a zwierzęta leśne na głębi morskiej przebywać, ani się może rycerz zemstą pałający dwie godziny po śmierci za nieprzyjacielem uganiać, jakoby tego niepostrzegł, że był zabitym. Powinno być wymyślenie poety obrazem prawdy albo podobności do prawdy, ale przyozdobionej: powinno być ożywione wyborem i różnobarwnością farb, których obficie natura dostarcza“.

¹⁾ Dzieje krytyki, str. 117—119.

²⁾ Myśli i poglądów wspólnych jest w obu liczba znaczna, bo obaj ulegają silnemu wpływowi Boileau'a. Poniżej podajemy tylko te miejsca, w których Golański od Boileau'a jest niezależny, a wpłynął na Dmochowskiego; nadto takie, w których widzimy u Dmochowskiego wyraźną reminiscencję słów i określeń Golańskiego.

Za Golańskim i w jego sposób Dmochowski odróżnia styl poetyczny od prozaicznego:

Sztuka Rym. p. I, str. 13, w. 315 i ns.

Inak Mówca, Poeta inak słowa wiąże.
Tak nowy za dni naszych Rymotwórców Xiąże
Brzydką zazdrość maluje: „Zazdrość jędba błada,
Co światłości nie lubiąc w czarnych lochach siada,
Nigdy prosto nie patrzy, zyzem tylko strzyże,
Żółcią pluje i splutą żółć za pokarm liże . . .
Ten to srogi dziworód, łez ludzkich niesyty,
Patrząc na twe zasługi, sławę i kredyty
Ryknął ruszywszy zęby w paszczy ostrym zgrzytem,
Będieszże pierwszym zawsze górował zaszczytem?...
Długość nader szczęśliwy; inaczej być musi:
To mówiąc jad piekielny z wnętrzości wykrztusi“.
Tu jest duch Rymotwórczy: jak chcesz obróć słowa,
Mimo tego w nich zawsze ogień się zachowa

Golański, str. 242.

„Styl prawdziwie poetyczny taki jest, że choćby się cała harmonia wiersza pomieszała, wydaje się w nim taki duch, takie wyrażenia, jakich w niewiązanej mowie używać się nie zwykło... Wirgiliusz np. tak opisuje piekło, uosabiając wszystkie nędze i kary zbrodni, żeby się mówca nigdy tym sposobem tłómaczyć nie mógł“.

Mówiąc o satyrze, Dmochowski zakazuje wyszydzać osoby, jak i Golański:

Sztuka Rym. p. II, str. 28, w. 209 i ns.

A tak umie szydzić,
Że gniewać się nie można, a trzeba się wstydzić.

Golański, str. 248.

„I nikt się na nią (satyrę) gniewać nie może: chybaby się wprzód do swojej winy chciał przyznać“.

Sztuka Rym. pieśń II, str. 27, ww. 195—196.

Ten prawdziwy duch satyr, ta pierwsza treść próby
Szydzić z wad, karcieć błędy, oszczędzać osoby.

Sztuka Rym. pieśń II, str. 30, ww. 283—285.

Niechaj satyra będzie w wyrazach ostrożna.
Nie maluje tak osób, że je poznać można,
Lub co gorsza wymienienia.

Golański, str. 248. O Satyrach c. d.

„Satyra przystojna, nie targająca się na osoby, nie przymawia nikomu, ale chce wszystkich poprawić“.

Wymienia Dmochowski tych samych autorów i tę samą robi o nich uwagę:

Sztuka Rym. pieśń II, str. 28, ww. 227—230.

Tych mistrzów (starożytn.) Kochanowscy godni są uczniowie,
Opalińscy, Krasiecy, Naruszewiczowie:
Lecz o nich i dawniejszych to przydam nawiasem,
Ci odwodzą od złego, tamci uczą czasem.

Golański, str. 249.

„Sławniejsi w narodzie naszym (oprócz inszych dzieł) pisarze satyr — Kochanowski, Opaliński, Naruszewicz, Krasiecki, tem, zdaje się, przechodzą łacińskich satyryków, że cokolwiek ganią, ganią tak, żeby tego nie lubić. Dawniejsi, czasem w nienadto wielką nienawiść wprawiali występki, kiedy go prawie nauczali poczęści“.

Przy Persyszu robi Dmochowski tę samą uwagę:

Sztuka Rym. pieśń II, str. 28 ww. 211—216.

Persysz więcej myśli w wiersz, niżli słów ściągą,
Szaleństwu bezecnego Nerona urągą:
Stoickim napojony duchem od Kornuty,
Głupich kładzie za podłe natury wyrzuty:
Wszędzie się złych ukorzyć, dobrych podnieść sili:
Niech źli schną, widząc cnotę, że jej odstąpili.

Golański, str. 248—249.

„... Persysz do zrozumienia trudniejszy, ale żyjąc w okrótnym owym wieku za Nerona, musiał się bardziej

ukrywać. Piękny jest wyraz jego — „Niechaj źli patrzą się na cnotę i niechaj schną, że jej odstąpili“.

I wreszcie bierze Dmochowski charakterystyczne Golańskiego porównanie:

Sztuka Rym. pieśń II, str. 30, ww. 273—278.

Tych więc (Krasicki, Naruszewicz etc.) tonem postępuj: umiej
[się utrzymać,

Jeżeli cię żółć lub zemsta zaczyna poddymać.
Sznuj zawsze przystojność, sznuj obyczaje.
Naucz się ten dobrego, co występkom łąje,
W brzydkiej żółci zmaczawszy pióro uszczypliwe,
Lub uszy szpetnym razi wyrazem ucziwie?

Golański, str. 248.

„Satyra tylko jadowita przez złość i zemstę, zmaczawszy w żółci uszczypliwe pióro, nie tak ma na celu poprawę zdrożności (lubo się tym płaszczem okrywa) jako bardziej zawziętości swej dogodzić pragnie. Ale takiej pocziwe serce nie lubi, rozum nią gardzi“¹⁾.

Określenie epigramatu bierze Dmochowski od Golańskiego:

Sztuka Rym. pieśń II, str. 26, ww. 161 i ns.

Epigrama myśl krótką rymami wyklada,
Raz je mniej, a drugi raz więcej wierszy składa.
Albo proste zamyka rzeczy opisanie,
Albo jeszcze dowcipne mieści o niej zdanie.

Golański, str. 245.

„Wszelka myśl krótka i dowcipnie wierszem wyłożona nazywa się epigramatem: które tem lepsze jest, im krótsze, a więcej znaczące. Najmniej jednak wierszów dwa powinny go składać, i dwie niby części zamykać, t. j. wyrażenie rzeczy i zdanie o niej“.

¹⁾ Porównaj z tem uwagę Golańskiego na str. 117: „Dobrze będzie (powiedziane) złośliwym piórem napisał, ale żywiej się wyda: piórem w żółci zmaczanem“.

Przy sielance (str. 19 —21) wylicza w dopiskach tych samych sielankopisarzy, co i Golański (str. 261).

Porównanie ody u obydwóch jednakie:

Sztuka Rym. pieśń II, str. 24, w. 124:

Leci jak bystra rzeka, jak płomień wybucha.

Golański, str. 250. (O pieśniach, czyli odach):

„Należy im się nagle i gwałtowne poruszenia serca wyrażać, i powinna się w nich wszędzie wydawać moc jakaś nadzwyczajna, na kształt bystrej wody zalewów lub ognia z wiatrem wybuchającego“.

Jako przykład Ody wskazuje Golański (str. 255):

„Psalmy Dawidowe są wybornem dziełem poezyi w gatunku lirycznym“.

Dmochowski (str. 24), jakby potwierdzał to zdanie:

„Psalmy Dawidowe słusznie są nazwane wybornem poezyi lirycznej dziełem“.

Za Golańskim jako wzór podaje odę Naruszewicza.

Sztuka Rym. pieśń II, str. 24, w. 127:

Śpiewa
jak na swe morderce był August łaskawy.

W dopisku objaśnia: „Wzmianka tu jest o wybornej odzie ks. Naruszewicza, napisanej z okoliczności mowy J. K. Mości mianej za królobójcami“.

Golański, str. 255—256.

„Są inne ody jaka między inszemi jest oda z przyczyny mowy J. K. Mości za królobójcami jednego z najpierwszych polskich poetów“.

Bardzo silną jest zależność rozdziału, traktującego sztukę dramatyczną i to tak w części teoretycznej, jak i w historycznej.

Więc najpierw od Golańskiego Dmochowski przejmuję pogląd na zadanie moralne dramatu¹⁾.

Sztuka Rym. pieśń III, str. 47, ww. 333—336 i dopisek:

„Ten jest zamiar teatralnych widoków, żeby interesując spektatora do cnoty, a w najohydniejszych farbach wystawując mu zbrodnię, obrzydzić mu występki i usposobić w nim serce do ludzkiej nad nędzą bliźnich czułości“.

Golański, str. 270.

„Prócz tego drama interesuje nie tylko samem obraniem rzeczy, lecz i celem, który sobie poeta zakładać powinien, ażeby się u niego wszystko do moralnych względów ściągało: żeby cnota w szacunku, występki w nienawiści zostawały; żeby się złych namiętności i wszelakich nieprzyzwoitości pokazały złe skutki; ażeby takie tylko sceny wychodziły, z którychby ku dobremu przykład był brany; zgoła żeby się zdrowa moralność byle nie w długim wykładzie zamykała“.

Ze szczegółów techniki teatralnej (sposób zaciekawiania widza):

Sztuka Rym. pieśń III, str. 33, ww. 42 i ns.

Lecz doskonały pisarz jasno rzecz wyłoży,
Czem do ciągu dalszego ciekawość pomnoży.
U niego się osoby nie znają na scenie,
Ani wiedzą, jakie je czeka przeznaczenie.
Spektator coś przegląda, to go więcej miesza,
To w nim silniej ciekawość do końca zawiesza.

Str. 35, w. 85 i ns.

Niech trudność coraz większa, kiedy już dosiąże
Przyzwoitego kresu, gładko się rozwiąże.
Nic tak dzielnie umysłów ludzkich nie porywa,
Jako gdy prawda, która w sztucznem się ukrywa
Powiązaniu, nagle się pokaże na jawie,
I w niespodzianej wyda rzecz całą postawie.

¹⁾ Wprawdzie jest to pogląd w owym czasie powszechny, ale zdaje się nam, że Dmochowski idzie tutaj bezpośrednio za Golańskim.

Golański, str. 269.

„A jeżeli w pierwszym zaraz akcie tyle tylko powieści i to nieprzedłużonych słyszeć będę, ile mi do zrozumienia zamiaru potrzeba i kiedy mię akcja do siebie niejako zacznie porywać, we dwójnasób pomnoży się we mnie ciekawość.

Nic zaś większego interesu sprawić nie może, jako kiedy przypadki, które zazwyczaj pociągają za sobą odmiany nagłe, będą nieprzewidziane od spektatora, lubo się ich mógł po części spodziewać“.

O rozwiązaniu:

Sztuka Rym. pieśń III, str. 36, w. 95 i ns.

Dobrym cnoty zamysłem złość chytra przeszkadza,
Jedną tamę złamawszy, to druga zawadza:
Ale dowcip szczęśliwy mimo przeszkód wielu
Zawsze rzeczy prowadzi do swojego celu.
I gdy już miał dobrego pognać los srogi,
Cnota tryumf odnosi, złość pada pod nogi.

Golański, str. 270.

„Najlepsze podobno będzie, gdy osoby, których los najwięcej spektatora obchodzi, z wielkiego nieszczęścia ku wielkiemu szczęściu wyprowadza, a nienawistne z szczęśliwego powodzenia w nieszczęście spędza“.

O początkach sztuki dramatycznej, — jej powstanie i rozwój w Grecyi—mówi Dmochowski za Golańskim¹⁾, również o sztuce dramatycznej w wiekach średnich i w Polsce²⁾; o Odprawie posłów Greckich mówi:

Sztuka Rym. pieśń III, str. 40, ww. 189—194.

Dawniej był Kochanowski napisał Odprawę
Posłów Greckich, ale ta niewielką ma sławę;

¹⁾ Por. Sztuka Rym. p. III, str. 36.—Golański, str. 262.

²⁾ „ „ „ p. III, str. 38.—Gol., str. 264,

„ „ „ p. III, str. 40.—Gol., str. 264.

Same w niej są rozmowy, niemasz zawikłania
Rzeczy, niemasz trudności, niemasz rozwiązania.
Tem się tylko robota od winy odjęła,
Że się zacny mąż przyznał do słabości dzieła.

Dodaje w dopisku: „Odprawę posłów Greckich bardziej Kochanowski na prośbę Zamojskiego, niż z własnej chęci pisał, jako się z listu jego okazuje“ (następuje list).

Golański, str. 264.

„Jana Kochanowskiego z inszych miar nader szacowna poezya nie znajduje szacunku dla Odprawy posłów Greckich: i sam Kochanowski przyznaje się do niedoskonałości swego dramatu, że je bardziej na naleganie Zamojskiego, aniżeli z własnej ochoty pisał“.

Za Golańskim Dmochowski dowodzi, że bohaterami tragedyi mogą być nie tylko ludzie wyższych klas:

Sztuka Rym. pieśń III, str. 46, ww. 305 i ns.

Błądzi ten, który mniema, że traicznej scenie
Wielkich imion potrzeba, i te tylko role
Mogą na nas wycisnąć łzy, gdzie wchodzą króle.
Czyż tylko berła same, czyż same wielkości
Dla swoich nieszczęść, godne serc naszych litości,
A ludzie pospolici są w tem upodleni?
Nie krzywdźmy przyrodzenia, przesądem zaćmieni,
Ihcito są największe nieszczęścia na świecie,
Ihcito bezprzestannie okrutny los gniecie,
Wydać dobrze ich nędzę: za tak piękną pracę
Cny pisarz! tysiącem łez ci się wypłacę.

Golański, str. 275.

„Wielu tego jest zdania, że na osoby przednie do Trajedyi nie powinni być przypuszczani tylko najwyższych stanów ludzie, a kto nie był na świecie królem, kto nie miał władzy i powagi, żeby często bezkarnie nieszczęśliwymi czynił: temu na scenie miejsca groźnych mocarzów zastępować nie wolno. Będzie to prawda, jeżeli jedynie w Trajedyi wzgląd dawany będzie na okazałą wspaniałość: której wła-

dza, powierzchowne uszanowanie towarzyszy. Lecz jeżeli prócz tego, tkliwe uczucie sprawić powinna; znajdzie się i między pospolitszymi ludźmi Bohatyr. Stopnie też godności dla największych i najpodlejszych dusz jednakowe: lubo co do chwały, są różne. Jeden jest czem być nie wart, drugi czem musi. Częstoć przypadki najpiękniejszej Trajedyi godne, trafiają się w mierniejszych stanach. Mamże być srożej dotkniętym śmiercią Cezarową, aniżeli nieszczęściem przychodnia do Tessaloniki? Alboż więc tylko wysokiego stanu przygoda do łez ludzkich ma prawo? pomierna kondycja interesować na teatrze nie może? Najmniejsza w świecie częśćka jest takich, którym fortuna hołduje, nierównie więcej jest takich, którzy swojego losu ciężar dźwigają. Niebyłoby pokrzywdzać natury ludzkiej, rozumiejąc, że traicznej akcji trzeba koniecznie okazałych tytułów na wzruszenie litości serca“?

W jednym miejscu Dmochowski polemizuje z Golańskim:

Sztuka Rym. p. III, str. 65, w. 785 i ns.

Nie muś się, żeby były na scenie przeciwne
Osoby w charakterach. Prawda, że stąd dziwne
Zdają się płynąć skutki, gdy chytróść z prostotą,
Płochóść ze statkiem, zbrodnię razem stawiasz z cnotą:
Ale to bez wątpienia jawny przymus znaczy.
A nawet sam żak szkolny, gdy gniewną obaczy
Na scenie twej osobę; będzie zimna rzeczce,
I całego obrotu twej sztuki dociecze.
Różne zawsze bywają w ludziach charaktery,
Ale przeciwne rzadko. A więc kiedy szczerzy
Obraz chcesz obyczajów wystawić człowieka,
Unikaj tej mniemanej korzyści zdaleka.

Golański, str. 280.

„Nic lepiej nie odbija sztydności nad porównanie rzeczy przeciwnych: kiedy się statek przy płochości, nieroztropność przy rozumie, popędliwość przy łagodności, rzetelność przy kłamstwie, chytróść przy szczerości, obłuda przy prawdzie

wydaje. Bo w samej niezgodności charakterów znać będzie komikę“.

Obok Horacego i Golańskiego znajdziemy jeszcze drobne reminiscencye z różnych autorów. I tak w sielankowym obrazie przyrody (Sztuka Rym. p. I, str. 4, ww. 75 i ns.). Dmochowski widocznie wzoruje się na ustępie z Karpińskiego ¹⁾).

„Dla niego (poety) widowisko natury otwarte jest; ażeby samemu sobie zostawiony, w milczeniu rozpamiętywał piękności jej, głośnemi je potem przez czułe wyrazy czynił. Dla niego uśmiecha się przyjemna łąka, niedostępne zasępiły się skały; w gruzach własnych niedobyte kiedyś zamki dawnej siły i piękności płaczą. Dla niego zachód słoneczny tę bogatą chmurom przyległym rozdaje barwę, księżyc okropnej nocy w cichości panuje, i w niezmierzonej gdzieś tam odległości stateczne gwiazdy migocą. Dla niego szumią nawalne wody, porzuciwszy dawne koryta swoje, płyną swobodnie po fundamentach jeszcze pozostałych miast kiedyś poniszczonych; potężny sroży się wichur i w puszcę nietkniętą siekierą zakradłszy się, wyniosłe powalił dęby, pod którymi przy silnym korzeniu ich drzewka młodociane i kwiat leśny ubity poległ. Dla niego w pośród głębokiej na wiosnę nocy, kiedy całe uciszyło się stworzenie, słowik wyśpiewuje, poziomy potem skowronek wschodzące wita słońce; i pobudziwszy naród powietrzny, sforne ptasząt śpiewania, ich pewnie miłości zaczęły się piosnki“ ²⁾).

¹⁾ O wymowie w prozie albo w wierszu. Warszawa, 1782. Cyt. z wydania. Warszawa, 1806, t. IV, str. 11—12.

²⁾ Dość podobny „ustęp“ znajdujemy i u Golańskiego: str. 24 (zasada poezyi) „Poeci, ażeby tem lepszą i żywszą sztukę wydali, zasięgają zewsząd do dzieła swego rozlicznych w naturze znajdujących się piękności i kształtów, które przez imainacyę składnie ułożone zawsze przyjemny i tkliwy widok wystawiają. Wesoła łąka i uśmiechająca się przy otwartej wiosnie, strudzonemu upagniony w cieniu spoczynek na zielonej murawie, a jeszcze przy rozkosznie płynącym strumyku i chłodzącem powiewaniu, toż nad ciasnem przejściem a bystrą poniżej rzeką

Potrzebę, konieczność rymu w poezji Dmochowski zaznacza i akcentuje bardzo silnie: tę myśl, jej formę i sposób argumentowania wziął z Gramatyki Kopczyńskiego, co sam zresztą w przypisku wyraźnie zaznaczył.

Sztuka Rym. pieśń I, str. 3, w. 53 i ns.

Rym największa dzisiejszych wierszów jest ozdoba,
Nie wiem, czy się wiersz komu bez rymów podoba.
Pełen satyrycznego Opaliński ducha,
Choć rozum kontentuje, nie głaszcze nam ucha;
Że wierszem bezrymowym swe myśli wyklada,
Dźwięk miarowy dwóch rymów słodko w uszy wpada.

Kopczyński¹⁾, str. 224—225.

„Znajoma jest wszystkim Trajedyja Jana Kochanowskiego pod napisem: Odprawa posłów Greckich; wiadome satyry Łukasza Opalińskiego, bezrymowemi wierszami napisane. Wszakże czytając je i tym podobne wiersze, czegoś w nich zdaje się braknąć. Jakoż braknie im jednej miary, któraby na ucho pokazała liczbę dwóch wierszy zakończoną. Odpoczynek ucha na dwu podobnych dźwiękach, proporcjonalnie od siebie odległych, zaspakaja słuchacza i niejaką mu w uszach sprawuje rokosz: a przeto rymy za potrzebną wierszów ozdobę poczytane być mają“.

Gdy Dmochowski mówi o odzie, że

Trwoży w wielkich obrazach, w świetnych myślach błyska,
W niej staje w całym świetle sztuka rymopiska²⁾.

wiszące skaliste góry, gdzie niezbyt daleko, dopiero słyszany był głos, jak się od wichrów łamały drzewa, obrywały kamienie, skąd droga podróżnemu zawalona, a na miejscu starożytnych niegdyś miast i zamków teraz w odludnej pustyni okropne rozwaliny i gruzy, albo drapieżnych zwierząt niedostępne siedliska (te i tym podobne tysiączne podług okoliczności wyobrażenia, zgoła co tylko być i wymyślić się stosownie podobnego do prawdy może, należy do dzieła naśladowczej sztuki pięknej natury“. Ale zbliżenie stylowe jest większe pomiędzy Karpińskim i Dmochowskim.

¹⁾ Ks. Kopczyński. Gramatyka na klasę III. Warszawa. 1783 (Przypisy).

²⁾ Pieśń II, str. 24. ww. 133—134.

i dalej

Wszędzie oda właściwą sobie cechę nosi
Czy wielkie dobrodziejstwa, czy zwycięstwa głosi,
Że wspaniałość z zapędem myśli mieć powinna ¹⁾;

to przypomina nam się uwaga Naruszewicza o odzie, czyli dytyrambie: „Wiersz ten z natury swojej powinien być szumny, różnorymny: wiele nowych słów mający. W takowym rodzaju wierszów poetowie nadzwyczajną radością uniesieni, nie za składem rymu, ale za umysłu swego bystrością iść powinni“ ²⁾).

Ustęp, w którym Dmochowski karci panegirystów ³⁾, przypomina częściowo Krasickiego i Węgierskiego, na których w przypisku Dmochowski się powołuje, częściowo także piątą satyrę Naruszewicza („Pochlebstwo“).

Ale z tym ustępem wchodzimy już na teren, na którym trudno mówić wprost o zależności myśli i formy, a więcej o podobieństwie. Poglądy krytyczne Dmochowskiego na wszystkich prawie punktach (z bardzo mało znaczącymi drobnymi wyjątkami) schodzą się z poglądami całej ówczesnej krytyki polskiej. Tem podobieństwem należy nam się teraz zająć w rozdziale następnym.

¹⁾ Pieśń II, str. 26, ww. 149—151.

²⁾ Dzieł Naruszewicza tom I. Warszawa, 1778, str. 113—114.

³⁾ Sztuka Rym. p. II, str. 25, ww. 137 i ns. — Nie zajmujemy się utworem Dmochowskiego jako poematem, jako dziełem sztuki; przy sposobności jednak warto zwrócić uwagę na to, że w Sztuce znajdujemy reminiscencye z Kochanowskiego. Jedną („Aby próżno poeta miał śpiewać za płotem“) podkreślił sam Dm. W pieśni IV słowa: „Kto niebios fundamenta założył gruntowne, Kto pchnął koło swych osi gwiazdy niestanowne“, wzięte są z Kochanowskiego psalmów.



ROZDZIAŁ V.

Krytyka Dmochowskiego na tle ówczesnych pojęć literacko-krytycznych. Jej wartość i znaczenie.

„Dmochowski żyć zaczął pod przychylnem naukom panowaniem. Wygnany już był z tej ziemi zły smak z ohydą cudzoziemszczyzną od półtora wieku zamieszkałą... Wymowa i rymotwórstwo na nowo kwitnąć zaczęły, a światło zdrowej filozofii rozjaśnione od Condillac'a, przechodząc do Polski pognębiło szkolnicze spory z ich dowolną łaciną... Tak wszystko było na pomocy Dmochowskiemu“...¹⁾).

W ten sposób Osiński w panegiryku, napisanym na cześć Dmochowskiego, charakteryzuje czasy, w których miał rozpocząć swój zawód literacki autor Sztuki Rymotwórczej. My możemy pójść dalej i powiedzieć, iż właściwie czasy, których Dmochowski miał być rzecznikiem już przekwitały. Już epoka pseudo-klasyczna wydała największe dzieła, już i krytyka pseudoklasyczna miała sposobność nieraz się wypowiedzieć. Późniejsi krytycy aż do świtania romantyzmu nie wiele przydali nowego; powtarzali sądy i zdania już wy-

¹⁾ Pam. Warsz. r. 1809, t. I, № III. O życiu i pismach Dmochowskiego, przez Ludwika Osińskiego.

powiedziane, choć w innej, często piękniejszej formie i pogłębiali takowe. Jeżeli więc rozejrzemy się po horyzoncie krytyki literackiej w drugiej połowie XVIII stulecia do wyjścia z druku *Sztuki Rymotwórczej* (1788), to zauważymy, jak na rozmaitych punktach wyrastają i rozwijają się teorie, które później znajdujemy zlane w całość u Dmochowskiego. Tutaj ograniczać się będziemy do tych, które mają jakikolwiek związek ze *Sztuką Rymotwórczą*, uwydatniając zaś, mogące wpłynąć na jej poglądy, niezależne od Boileau'a.

Do pięciu zasadniczych punktów dadzą się sprowadzić pojęcia i poglądy, zajmujące teoretyków poezyi drugiej połowy XVIII stulecia, przedstawiające przedmiot ich dyskusyi i roztrząsań: 1) pogląd na cel poezyi, lub wogóle sztuki; 2) stosunek poezyi do natury; 3) stosunek do starożytnych; 4) kwestya mitologii; 5) kwestya przepisów.

Po kolei zajmmy się tymi punktami, by uwydatnić, jak wyglądają poglądy Dmochowskiego w oświeceniu współczesnem.

1. Przedewszystkiem więc pogląd na cel, na zadanie poezyi.

Jak widzieliśmy wyżej, rysem przewijającym się przez całą *Sztukę Rymotwórczą*, który odróżnia Dmochowskiego od Boileau'a — to pogląd na cel poezyi, można powiedzieć, wogóle na cel sztuki. Różnica ta wypływała z czasów, z otoczenia, w jakich żyli obydwoj. Francya była w stanie kwitnącym, gdy żył Boileau, i poeci mieli tylko świetny stan kraju uświetnić, uprzyjemnić życie¹⁾. Boileau'wi wystarczyło, jeżeli utwór się podobał.

¹⁾ „Dans l'ancienne société bien assise, píše Lanson, qui se croyait fondée pour l'éternité et sur la vérité, les lettres étaient le charme des loisirs, un repos et une agréable distraction des esprits. Le plaisir du lecteur était l'objet principal de l'écrivain; les plus grands, Molière ou Racine, ne se sentaient pas humiliés de réduire là leur fonction“. Boileau par Gustave Lanson. Paris, 1906, str. 149. Corneille píše o tragedyi:

Dla Dmochowskiego sprawienie przyjemności, piękno to zamało. A nie możemy sobie nawet wyobrazić Dmochowskiego zwolennikiem hasła: „sztuka dla sztuki“ --podobne pojęcie byłoby dlań poprostu niezrozumiałe. Poezya ma za zadanie nie tylko sprawić przyjemność, ale pobudzić do cnoty, dać naukę.

Rys ten nie jest wyłącznym Dmochowskiego, ale całej owej epoki. Większa część pisarzy drugiej połowy XVIII wieku, pisząc swe utwory, miała na celu umoralnienie społeczeństwa, podniesienie oświaty, zmiany polityczne lub ekonomiczne. Krasicki pisze swe Bajki i Satyry, Doświadczyńskiego, by wytknął złe w społeczeństwie. Podstoli ma wska-

„Ici vous trouverez le crime en son char de triomphe, et peu de person-
nages sur la scène dont les moeurs ne soient plus mauvaises que bonnes...
La poésie dramatique nous décrit indifféremment les bonnes et les mau-
vaises actions, sans nous proposer les dernières pour exemple: et si elle
veut nous en faire quelque horreur, ce n'est point par leur punition,
qu'elle n'affecte pas de nous faire voir, mais par leur laideur qu'elle
s'efforce de nous représenter au naturel“. Batteux, Principes de littéra-
ture. Avignon, 1809, t. III, str. 69—70. Więcej podkreślano utylityzm
poezyi w okresie Sztuki Rymotwórczej. Batteux w rozdziale „Quelle peut
être la fin morale de la tragédie“ — pisze: „On entend par la fin morale
d'un poème, ce que doit nécessairement en résulter par rapport aux
moeurs. La fin morale de l'apologue est une maxime instructive, celle
de la satire est la correction du vice par la censure directe: celle de la
comédie est de corriger le ridicule par la derision; celle de l'épopée est
d'élever l'ame par les idées nobles et des sentiments généreux“. Ale
w imię tragizmu występuje, by zakreślano ten sam cel tragedyi: „Si on
veut que la tragédie soit une leçon d'instruction, j'ose dire qu'on va
contre son objet. De quelque image qu'on enveloppe cette théorie par
les discussions de toute espèce, tout ce réduit, pour ceux qui veulent que
ce soit une instruction donnée, à dire que dans la tragédie la vertu doit
être recompensée et le vice puni; afin que le spectateur en conclue qu'il
faut pratiquer l'une et éviter l'autre. Or si cela est. toute tragédie doit
se borner à mettre la vertu en danger pour la faire triompher ensuite, et
de même à faire triompher le vice pour quelques momens, pour le pre-
cipiter ensuite avec plus d'éclat. Mais il est évident, que le vice puni
n'excite que la joie et non la terreur ou la pitié, que devient la tragédie?
Plus la leçon sera juste et frappante, moins les passions tragiques seront
excitées: cela est certain“. Batteux, Principes de littérature, Avignon,
1809, str. 66 i ns.

zać, jakim ma być ziemianin polski. Naruszewicz pisze satyrę w tym samym, co i Krasicki celu, Historię Polski, by zagrzać do miłości ojczyzny. Tendencja Niemcewicza jest znaną. Było to wpływem ówczesnych stosunków politycznych w kraju.

Rys ten jest dominującym.

Ale obok niego ciszej odzywał się i inny głos, co kwestyę utylitaryzmu usuwał na bok, hołdując wyłącznie pięknu, pisząc, „by bawić i podobać się“.

Odbicie obydwóch tych kierunków znajdujemy w artykułach krytycznych.

Zwolennicy utylitaryzmu stawiają poetom jako zadanie „dowcipnym pisania sposobem i wdzięczną swych wierszy harmonią nie tylko zabawiać umysły ludzkie, ale też wpajać w nie zdrowe rady, zbawienne zdania i uwagi, ucząc dobrego życia“¹⁾.

Zwłaszcza nacisk na tę stronę utworów kładziono przy sztukach dramatycznych. Teatralnych widowisk „jako cel jest bawić i uczyć, tak najpierwszy obowiązek, aby zabawa była przystojna, nauka prowadząca do cnoty“ pisze Monitor²⁾. W roku zaś następnym znajdujemy w Monitorze wprost te same żądania, jakie później Omochowski poda w swej Sztuce Rymotwórczej.

„Intrygi nic innego nie są, jako niejaki zamieszanie odmiany rzeczy, które przez rozmaite obroty umysł słuchaczów zawieszony utrzymują i wzbudzają w nim ciekawość poznania, jak się ta rzecz zakończy. Zrazu np. cnotliwy człowiek cierpi umartwienie, a złemu się dobrze powodzi, przez co wzbudza się w sercach słuchaczów litość nad jednym, a gniew ku drugiemu; ale nakoniec niespodzianie cnota odnosi nagrodę, której szukała, a występek karę lub zawstydzenie, którego się nie spodziewał³⁾. Bez tych intryg,

¹⁾ Monitor, 1778, Nr. LI.

²⁾ Monitor, 1765, Nr. XXVII.

³⁾ Dm. o tem tak:

Dobrym cnoty zamysłem złość chytra przeszkadza,
Jedną tamę złamawszy, to druga zawadza:

które są duszą teatralnych kompozycji, komedia byłaby dyalogiem, t. j. rozmową prostą aktorów“.

I dalej mówi: „Ponieważ koniec i cel komedyi na tem zawisł, aby pokazać cnoty zaletę, a występku obrzydliwość ¹⁾, więc starać się potrzeba, aby wszystkie mowy i uczynki aktorów były jaknajuczciwsze, aby nic takowego w niej ani mówiono, ani czyniono, co może być cnotie przeciwnego lub obrażać uszy słuchacza, albo podpadać pod jakieśkolwiek mniej uczciwe tłumaczenie. Inaczej czyniąc, autor każdy zamiast poprawy, obyczaje zaraża i psuje, uweselić dostatecznie nie potrafi, gdyż nieuczciwych prostota tylko gminowa gniewa ludzi zacnych i godnych dostatecznie ucieśzyć nie może“ ²⁾.

W numerach LXXXVIII i XCI (1774 r.) skarży się ktoś na nadwreżenie zdrowia publicznego z powodu sztuki, granej w teatrze p. t. „Widzący ślepek“. Recenzent zaznacza, iż „cnoty i występkі hańbę i karę odnosić powinny. Autor komedyi powinien być poetą sprawiedliwym, ani małych wad wielkimi karami, ani wielkich cnót małemi nagrodami okładać. I nie ma być ani okrutnym, ani miłośiernym nazbyt, ani rozrzutnym, ani skąpym nagrodzicielem i sędzią obyczajów ludzkich“.

Autor artykułu „O uszczęśliwieniu Polski“ zgadza się nawet na prozę, byle tylko tendencja była cnotliwa: „Komedye wierszem albo prozą, które wyśmiewając poprawiają obyczaje śmieszne... czynią z teatrum szkołę, gdzie uczyć dobrze czynić, a zatem są bardzo pożyteczne Rzeczypospolitej, toż samo mówić i rozumieć potrzeba o tragedyi napisanej tymże sposobem ³⁾“.

„Tragedye i komedye, napisane dobrze, mogłyby się

Ale dowcip szczęśliwy, mimo przeszkód wielu,
Zawsze rzeczy prowadzi do swojego celu.
I gdy już miał dobrego pognębić los srogi,
Cnota tryumf odnosi, złość pada pod nogi.

¹⁾ Por. Sztuka Rym. p. III, str. 47, w. 334 i przypisek

²⁾ Monitor, 1766 r., Nr. LXIV.

³⁾ Monitor, 1773 r., Nr. LXXII.

stać kazaniami pożytecznymi dla ludzi i tem skuteczniejszemi, osobliwie komedye, że nie nie może większego uczynić wyrażenia (!) w umyśle, jako wyszydzenie niecnoty¹⁾.

„Zbiór potrzebniejszych wiadomości“ mówi, iż celem komedyi, śmiechem i żartem naprawiać obyczaje, wystawiając obrzydliwość i godne wzgardy występki²⁾.

Potrzebę dobrej tendencji w utworach uważano za rzecz tak naturalną, iż uważano za zbyteczne rozpisywać się o tem obszerniej.

Inne hasło brzmiało ciszej. Spotykamy się z niem rzadziej, — nieraz na kartach tegoż Monitora, który będąc najwpływowszym i najpoczytniejszem czasopismem, jedynem w owym czasie zajmującym się i krytyką, zmuszony był gościnnie przyjmować wszelkie opinie³⁾. „Zarzut, że prawda wszędzie górować powinna dobrym względem pism filozoficznych, niema miejsca u poety, którego cel bawić i podobać się“, pisze ktoś w Nr. LXII, 1772 r.

Numer LXIII (1772 r.) przeciwstawia wprost poezję nauce, wykazując, iż czego innego szukamy w poezyi i w na-

¹⁾ Monitor, 1774 r., Nr. LXXI.

²⁾ Zbiór potrzeb. Wiad. t. I, str. 457.

³⁾ O poczytność Monitora i powadze świadczyć może i to, że był podwójnie tłómaczony na niemiecki. Mitzler von Koloff wydawał w zeszytach po kilkanaście numerów p. t. „Monitor auf das Jahr 1765 aus dem polnischen ins deutsche uebersetzt mit einer Vorrede—erste Sammlung von I bis XII Stück, zweite Auflage. Warschau und Leipzig. Auf Kosten der polnischen Bücher Gesellschaft in der Mitzlerischen Druckerei 1766“ (w bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie widziałem roczniki 1765 i 1766). Thornische wöchentliche Nachrichten und Anzeigen nebst einem Anhang von gelehrten Sachen (wychodziły od 1760 — 1772 r.) tłómaczyły kilka numerów. Pierwszy numer tłómaczony ukazał się roku 1765 w „fünf und zwanzigste Woche, Freitag den 21 Juni“. O Monitorze pisali: Mieczysław Ofimański, Znaczenie czasopisma „Monitor“ dla umysłowego i moralnego rozwoju w Polsce XVIII w., Przewodnik naukowy i literacki, Lwów, 1895 (rzecz słabo napisana) i ks. Romuald Koppens, Ze studyów nad znaczeniem czasopisma „Monitor“, w drugiej połowie XVIII w. (nie skończone). Sprawozdanie pryw. gimnazjum OO Jezuitów w Bąkowiech pod Chyrowem za rok szkolny 1894 i 5.

uce, że „Jako poetowie z kunsztownego, a częstokroć bajecznego opisania zaszczyt pism swoich zasiągają — tak przeciwnym sposobem historycy, fizycy i geografowie ściśle się rzetelności i prawdy trzymać powinni“.

Do przedstawicieli tegoż hasła zaliczyć należy autora artykułu o poezji w Zbiorze Potrzebniejszych Wiadomości. Artykuł jest jednym z głębiej pojmujących poezję, napisany językiem żywym i pięknym¹⁾. Autor odróżnia „rymopistwo“ od „poezyi“, bo „rym być może bez poezyi, kiedy albo rzecz niepoetyczna, albo niepoetyckim duchem i językiem śpiewana“. Poezję podnosi do godności piękna bezinteresownego. „Poezja jest w naturze człowieka. Młodzieniec w wieku kwitnącym myśl ma bujną, namiętności wrzące i porywcze; z nich którakolwiek nad inne górująca zajmuje jego serce, mieścić się (iż tak rzekę) nie może, wydobywa się na wierzch, wylewa się z brzegów; jej duchem natchniony, jej mocą zachwycony, śpiewa przed ludem to, co czuje, nie dlatego, żeby lud pociągnął do swego przeświadczenia (to jest dzieło oratora); ale żeby dał poznać wszystkim stan swojego serca“. Dalej zniży lot i powie, że „umieć ludzi rokosznie zabawiać, podobać się wszystkim jest celem poezyi“²⁾.

2. Stosunek poezyi do natury.

Jak widzieliśmy wyżej, Dmochowski robił nacisk na trzymanie się natury i choć kazał umieć w niej wybrać, co godnem jest opisu, zalecał iść za prawdą, fantazję trzymać

¹⁾ Zbiór Potrzebniejszych Wiadomości, t. II, str. 379.

²⁾ P. Zbiór Potrzebniejszych Wiadomości, str. 379. Artykuł ten był później dwa razy przedrukowany — w Nowym Pam. Warsz. — w r. 1802, t. V, str. 363 i w r. 1809, t. VIII, str. 194. Powołuje się nań i w części go przytacza Golański (O wymowie i poezji, str. 238—239). Autorem jego jest prawdopodobnie Joachim Litawor Chreptowicz. P. Pamiętnik Literacki, 1907 r., str. 490; Ludwik Zalewski „Kto jest autorem artykułu „o poezji“, zawartego w Zbiorze Potrzeb. Wiad. 1781 r.

na wodzy, wychodząc z założenia, iż „natura jest jedynym ozdób wizerunkiem“, iż w naturze „wszystka piękność się zamyka“²⁾. Toż samo stanowisko zajmuje i wyżej cytowany autor artykułu w Zbiorze potrzeb. Wiad. „W poezyi, pisze on, równie jak w każdej sztuce, nic nie jest piękne, do upodobania stałego wiekom i narodom, co by nie było naśladowaniem natury. Przed innemi, greckie dowcipy postrzegły tę prawdę i ten przymiot w sercu ludzkim upatrzyły; natura natychmiast stała się ich mistrzynią, i właśnie jakby im twarz swoją odśloniła, ażeby ją w dziełach swoich udawać potrafiły. W nią wpatrując się z dowcipem i wyborem, z niej zbierając wzory wydatniejszych ozdób, jej uważając prostotę i porządek w rozłożeniu całości, bogactwo, różnorodność, wyraźność w częściach i szczególnościach, formowali w sobie gust prawdziwy i okazali tego na sobie, iż dzieła ich, kopie natury, stały się źródłem zdrowego gustu i modelem naśladowczej potomności. Homer, Pindar, Anakreon, Sofokles, Eurypides, Arystofan i inni w rozmaitych rodzajach poezyi pierwsi mistrzowie, otaczają dotąd to nieśmiertelne źródło gustu, które mocą dowcipów swoich otworzyli i wzywać do niego uczniów potomnych nigdy nie przestaną. Odtąd poezya wzięła postać pewną, w jakiej podobno trwać ma zawsze, i stała się sztuką udzielną“¹⁾.

Naśladowanie natury oto droga, którą ma iść poezya. Do natury ma więc stosować się poeta, natura jest miarodajną, jest wzorem. Wyższość natury wyraźnie wypowiada Monitor: „Kładąc na równą szalę dzieła kunsztów i natury, ile rozweselające imaginacyę naszą, znajdziemy, iż natura kunszt nierównie przewyższa i chociaż dowcipne przemysłu człowieczego wynalazki zadziwić i umysł wdzięcznie kształtnością swoją zabawić mogą, przecież nie mogą dojść stopnia tej wspaniałej ogromności, która jest piętnem dzieł przyrodzenia.

¹⁾ Por. rozdział III, str. 76 i ns.

²⁾ Zbiór Potrzeb. Wiad. t. II, str. 379.

Jest coś śmielszego w prostych natury wdziękach nad przysady ludzkiej wytworności. Najokazalszych gmachów wspaniałość ma swoje określenia, lot imaginacyi w krótkim je czasie przebiega, i lubo się nieco zastanowi, czczości ciekawego pragnienia zupełnie nie nasyci, zaś w niezmiernym przyrodzenia okręgu oko wygodnie buja, i coraz świeżemi zasilona widokami imaginacya się nasza pasie. Chwalili wierszopisowie wiejskiego życia roskoszy dla tych najbardziej przyczyn, iż się w nim jawniej obwieszczają przyrodzenia doskonałości. Wirgiliusz w sielankach swoich z gustem powtarza: Na wsi człowiek bezpiecznie odpoczywa; życie niewinne prowadzi, bawi się widokiem pól rozległych, skał, jezior i zdrojów. Chłód znajduje pod cieniem drzew rozłożystych i przy odgłosie ryczącego bydła smaczno zasypia¹⁾.

Chociaż przyrodzenie w widokach swoich bardziej nad kunsztu podoba się, im się jednak bardziej natura ku kunsztom zdaje przybliżać lub kunsztu ku naturze, tem sposobniejszymi stają się do naszej zabawy, dlatego, iż zabawa w tym punkcie z dwojakiej przyczyny wzrasta: z piękności istotnej rzeczy, którą widzimy z podobieństwa do innych. Korrelacya istotna, a zatem nasze porównanie oryginału z kopią przymila się imaginacyi. Stąd pochodzi, iż lubo takowy widok zawsze miły i pożądany, w którym za jednym oka rzuceniem widzimy lasy, góry, łąki, pola, miasta, pałace, bardziej jednak bawić i zastanawiać imaginacyę naszą zda się w żyłach marmuru tychże samych rzeczy przypadkowe wyobrażenie: albo wydrażenie skał kunsztowną rzeźbę naśladujące: jednym słowem, każda w przyrodzenia skutkach osobliwość, kunsztowną niby jakowąś symetrię oznaczająca.

Jeżeli dzieła natury tem są powabniejsze, im bardziej się do skutków kunsztu zbliżają: wnieść sobie stąd bezpie-

¹⁾ Por. Dmochowski. Sztuka Rym. p. IV, str. 75, w. 215 i ns.

cznie można, iż cokolwiek w kunsztach dzieje się na wzór przyrodzenia, wszystko to wzmaga szacunek rzeczy widocznych; podobieństwo takowe kontentuje w kopii dla doskonałości oryginału.

Uważyliśmy wyżej, iż w dziełach natury jest coś wspólniejszego nad wytwory kunsztów. Dla tej przyczyny naśladowanie przyrodzenia najspodobniejsze jest do wznowienia w zapatrujących się niepospolitej roskoszy i zabawy. Stąd ci, którzy zakładają ogrody, powinni by wzięść sobie za cel, jak najściślejsze zbliżenie się ku zwyczajnemu trybowi przyrodzenia, czyli to w uprawie ziemi, czy w sadzeniu drzew i ułożeniu części wszystkich.

Zbyt kunsztowne ogrody im się bardziej oddalają od przyrodzenia, tem mniej kontentują oko patrzącego, prezentują albowiem przeciwną właściwej istocie postać. Zadziwienie, jeżeli wyborem kunsztu sprawić mogą, będzie się równało owemu, którego doświadczamy patrząc się na przypadkowe zdrożności natury, monstra lub inne podobne dziwotwory: w czym nie właściwy powab, lecz sama tylko osobliwość rzeczy bawić imaginacyę bardziej zastanowieniem niżeli uczuciem wdzięcznem zwykłą. Drzewo obarczone z naturalnej wspaniałości, ziemia kolorami farb usypana, owoc przymuszonem ciepłem nie w porze swojej wyciśniony—wszystko to nosi na sobie znamię przymuszenia i bardziej każe ubolewać nad obarczeniem przyrodzenia, niżeli się cieszyć z mniemanego tryumfu kopii nad oryginałem¹⁾.

Z tego też powodu bliższego naśladowania natury stawiono Homera wyżej niż Wirgilego²⁾.

Obok tego stanowiska zarysowało się i inne, choć niewyraźnie, zlewając się czasami z pierwszym. „Poeta lub krasomówca zdaje się dodawać wdzięku i dzielności przyrodzeniu i kształcić oryginał doskonałem naśladowaniem³⁾—

¹⁾ Monitor, 1772, Nr. LIX.

²⁾ „ 1778, „ C11.

³⁾ „ 1772, „ LXI.

pisano tutaj. O prawdę lub ściśle prawdopodobieństwo nie troszczono się. „Jako poetowie z kunsztownego, a częstokroć bajecznego opisania zaszczyt pism swoich zasięgają — tak przeciwnym sposobem historycy, fizycy i geografowie ściśle się rzetelności i prawdy trzymać powinni¹⁾. Owidysz w księgach przemian pokazał dowodnie, jak osobliwość imaginacyi podobać się może. Każda jego bajka niezwykłością oznaczona, cudem się kończy, z tem wszystkim mimo tylekroć powtórzone niepodobieństwa, księgi jego zwyciężyły wieków przeciąg, doszły rąk naszych i najodleglejszej się potomności dostaną²⁾. W następnym zaś numerze kontynuuje: „Nie tak albowiem rzecz opisana, jako dobre i należyte opisanie podoba się. Cóż dopiero, gdy rzecz przez się jest miła, wspaniała lub osobliwa, na ten czas i wytwornością kopii i razem wyborem oryginału ukontentowani jesteśmy... Opisanie takowe, które passye w człowieku wzrusza, najznakomitsze w swoim rodzaju jest. Natenczas uweseleni, nauczeni, miłym gwałtem pociągnięni jesteśmy do politowania, bojaźni, radości lub smutku. Że bojaźń i politowanie sprawują miłe uczucie, zdaje się być rzecz mniej podobna do wierzenia. Z tem wszystkim łyzy wyciśnione czytaniem tragedyi, westchnienia z powieści niefortunnej mają swoją słodycz...³⁾. Że zaś umysł człowieczy lubo ukontentowany widokiem, przecież coraz większej w nim doskonałości pragnie, przeto Rymotwórcy nie powinni zastanawiać się na samem jedynie rzetelnem i wiernem rzeczy opisaniu, mając wraz z malarzami nieoszacowany przywilej wolności nieokreślonej, używać go śmieie powinni na coraz większe ukształcenie tego wszystkiego, co przed oczy czytelników stawiać myślą⁴⁾. Mogą więc łączyć Jesień z Wiosną, wonnością kwiatów i zaraz smakiem owocu obdarzać; mogą przenieść Azyę do Europy i jej produktami ziemię na-

¹⁾ Monitor, 1772 r., Nr. LXIII.

²⁾ „ 1772 r., Nr. LXI.

³⁾ Por. Sztuka Rym p. III, str. 31—32, w. 1 i ns.

⁴⁾ „ „ „ p. I, str. 5, w. 95 i ns.

szą bogacić; mogą poznosić na jedno miejsce szumiących kaskad odgłosy, mruczących strumyków szepty, kwilenie ptasząt, wspaniałość gmachów, wdziek ogrodów, byleby tylko, chcąc nadto pokazać się miłemi, zamiast wdzieków, czyniąc grymasy nie stali się uprzykrzeni“¹⁾.

3. Stosunek do starożytnych.

Ważną sprawą, interesującą krytyków XVIII stulecia, był stosunek do starożytnych. Dyskusye na ten temat są jakby „Querelle des anciens et des modernes“ na gruncie polskim²⁾. Z tej kwestyi wypływały dwie inne—kwestya przepisów i kwestya mitologii w poezyi.

¹⁾ Monitor, 1772 r., Nr. LXII.

²⁾ O sporze tym krytyków francuskich wiedzano u nas w Polsce. Czartoryski w dziełku *Historia nauk wyzwolonych* na str. 149 mówi: „Perrault... Ten zbyt mocno przywiązany do nowych autorów, gani starych przez samo jakoweś uprzedzenie, które uporem utrzymuje. Najwięcej zaś następuje na Homera, lubo ten wielki poeta przez tyle wieków za Xiążę (!) Rymotwórców był miany. Floridus Sabinus pierwszy mu tego tytułu zajrzał. Scaliger zbyt przywiązany do Sabina bez wszelkiej uwagi przeniósł Eneidę Wirgiliusza nad Iliadę Homera. X. Rapin Jezuita, mniej także jest sprawiedliwy w porównaniu tych dwóch poetów. Ale Perrault więcej jeszcze sobie nad innych pozwolił, targnąwszy się piórem nie tylko na Homera, ale na wszystkich starożytnych autorów. Ten nowy Zoil przedsięwziął ponizzyć tych wielkich pisarzów, wając ich na szali z teraźniejszemi mniej szacownemi poetami, co się wydaje w dziełach jego pierwszym *Wiek Ludwika Wielkiego* i drugim *Znoszenie dawnych z teraźniejszemi*. Nie zbywało jednak na gorliwych obrońcach starożytności. Huët napisał piękną Apologię za dziełami Homera w liście napisanym do jej adwersarza, w roku 1692, dnia 18 października. Racine pomścił się krzywdy uczynionej Eurypidesowi przez Perrault w przemowie na Iphigenią. De la Fontaine w liście do Hueta winną część starożytnym autorom przyznaje. X. Regnier z pomyślnym bardzo skutkiem pisał za Homerem Dyssertacyę o niektórych częściach Iliady. Despreaux broni gorliwie Pindara w swoich uwagach na Longina. Perrault jednego tylko miał pomocnika, który go mógł nieco wesprzeć p. de Fontenelle, który także przenosił nowych nad dawnych. Aż też z czasem usłpione nieco kłótnie ustały. Ta jednak spokojność niedługo trwała. Znowu przeciwko Homerowi powstano. Broniła go sławna pani Dacier

Wprowadza nas do rozpraw na temat stosunku do starożytnych artykuł w Monitorze. „Nastali ludzie, których pełna jest teraz Europa, w których śmiałość za mądrość, zuchwałe zdań utrzymanie za dowody, świegotliwość za wymowę uchodzi, co nie przestając na przyganie zbytującego poprzedników swoich zadumienia, na samą zadumienia ich przyczynę bić poczęli, dawnych autorów chwale z kretesem wywracając. Nic u nich chwalebego, nic mądrego, nic czytania godnego, tylko co wczorajsi autorowie napisali. Kiedy księgę jaką w ręce biorą albo o niej słyszą, najpierwsze jest ich pytanie, którego wieku żył autor? Bieda jemu, jeśli miał nieszczęście przed tysiącnym sześćsetnym rokiem (drudzy mówią przed tysiącnym siedmsetnym), narodzić się, a tym bardziej jeśli przed tymże rokiem pisał. Cóż dopiero jeśli żył przed epoką, od której te lata liczą? próżnobym autorowi tych przedsięwzięt obronę, próżnobym wyborności myśli, gładkość stylu, gruntowność dowodów i te wszystkie w nich wdzięki chciał pokazać, nad których uwagą rozplywali się prawie od ukontentowania ich przodkowie. Starzy są (mówią oni) przeto wybornemi być nie mogą. Voltaire albo Rousseau z niemi nie żył, przeto myśleć nie umieli. Ich budynki, pałace, kościoły w rozwalinach są zakopane, jakże pisma gruntowne być mają? ten zaś sąd tak skwapliwy, tak nieuważny, tak pełen parcyalności poprawie i przejrzeniu nie podlega. Rzekli oni. Wypadł

i za nią wielu bardzo uczonych ludzi po zło (?!). Przeciwni zaś mu byli de la Motte, Terrason, de Pons i niektórzy inni, którzy pisali, imiona swe utaiwszy. Strona jednak pani de Dacier daleko mocniejszą była, wszakże więcejby nierównie ta Dama sławy sobie zjednała, gdyby była naśladowała w pisaniu przyjemności pomiarkowania i subtelności de la Motte“. Karpiński w dziełku „O wymowie w wierszu albo w prozie“, Warszawa, 1782, str. 11 mówi o Homerze: „I chociaż w miarę zepsucia, albo poprawienia się smaku wymowy, chwalony albo ganiony bywał“— w dopisku zaś objaśnia: „Perrault pogardzał starymi autorami: Fontenel, La Motte nic w nich osobliwego nie widział: i chociaż ci trzej ledwie nie połowę Francyi za sobą mieli, przecież nie mogli nigdy zdjąć Homeroi z głowy wieńca jego“.

wyrok. Poddać się tylko onemu z głębokiem milczeniem należy. Znieważenie tego sądu byłoby, od niego odwoływać się do rozumu. Ale jeśli o przyprowadzeniu do lepszego zdania tych ludzi rozpaczać sprawiedliwie mogę, obowiązany z drugiej strony być się widzę do zachowania od tej zarazy tych, którzy jeszcze nie będąc zepsowani, jednak w niebezpieczeństwie zepsowania zostają. I cóż więc takiego w dawnych autorach jest, coby na taką od nas wzgardę zasłużyć mogło? czy dawność ich? czy niedoskonałość? czy względem zwyczajów tego wieku nieużyteczność? pierwsze mówić byłoby w wielkie pomieszanego rozumu wpaść podejrzenie. Drugie przekładać, byłoby oczywisty złego gustu swojego dać dowód. Trzecie nie tak zarzutem dawnych autorów sławnie ubliżającem, jako raczej nas samych jest zawstyżeniem. Pomiatać dawnymi autorami dlatego tylko, że są dawni, a do nowych udawać się dlatego, iż są nowymi, jest toż samo, co chcieć czasów i odmian roku wymiary brać z satelitów tylko Jowisza lub Saturna świeżo odkrytych, nie zaś z słońca lub księżyca obrotu dawno znajomego i do tego zawsze użytego¹⁾.

W numerze następnym broni wprost starożytnych, nowożytnych uważając tylko za naśladowców. „Lekkomyślni nowości miłośnicy tak właśnie postępować zwykli jak gachowie w zalotach swoich zawiedzeni... Też same osoby, które przedtem u nich wdzięków wszelkich były zbiorem, obrzydliwą stają się poczwara; dowcip i rozum, którego wysławić dosyć nie mogli, płochością tylko jest i niestateczności siedliskiem; już nawet z liczby ludzi wyrzucają te, które niegdyś obok z boginiami sadzali. Takiejże rozpaczy skutkiem, nagany, któremi niektórzy sławie starożytnych greckich lub łacińskich autorów ubliżyć usiłują. Gdyby się w naszych wiekach nowy jaki Cycero lub Wirgiliusz zjawił, pewnieby się na tamtych dawnych uszczypliwym nie tar-

¹⁾ Monitor, 1767, Nr. LXXXXV.

gnął językiem: nasza niedoskonałość sprawuje, iż troskliwie w nich szukamy, z czegobyśmy ich ganili. Ale daremne są nasze usiłowania, nie masz w nich, ani w osobności wziętych, ani w porównaniu z nowymi autorami nic takiego, coby sprawiedliwej przyganie podlegało“... Na zarzuty przeciw starożytnym autorom odpowiada. „I cóż więc z tej tak brzmiącej zawiąże się krytyki? Nic zaiste innego tylko, że nie było jeszcze autora, któryby tak był doskonały, aby jakimkolwiek nie podlegał omyłkom, w tem zaś nie autorów, ale ludzkie przyrodzenie obwiniać należy... Ale rzecze kto, nikt temu nie przeczy, że dawni greccy lub rzymscy autorowie mają swoją zaletę, ale to tylko utrzymuję, iż w porównaniu z naszymi późniejszymi gasną. Zgoda! Niech będą porównani, niech przy najlepszym krasomówcy lub wierszopisie starożytnym najlepszy krasomówca lub wierszopis wieków naszych stanie. Mijam różnice języków, na samą tylko rzecz i wdzięki z sztuki pochodzące mam baczenie. O jakie (rzeką na ten widok patrzący), o jakie jest między nimi podobieństwo! Ale *co za dziw, że kopia z oryginałem zgadza się, jej to jest właściwy przymiot i na tym największa jej zasadza się doskonałość. Cóż zaś za późniejszych autorów pisma, jeśli nie wyrazy, nie powtórzenia, nie odnowienia dawnych?* Jedneż myśli, jedneż onych wykłady, tenże dowodzenia sposób; jedneż ozdoby, podobne wdzięki, takżeż affektów wyrażenia. Nowi pierwszymi myśli swoich wynalazcami być się nam przeto zdają, iż tyle wiadomości dawnych nie mamy, abyśmy w nich to znaleźli, co w nowych czytamy. *Słowem nowi nie innego nie są, tylko odgłos starych*, a odgłos rozmaity, albo ostatnie tylko sylaby, albo całe słowa, albo też słowa, ale częściej (nie dodaje słabiej) powtarzający“...¹⁾.

Wskutek tego występowano przeciw przewadze języka francuskiego nad łacińskim. Ubolewano, że tylko dzieła francuskie są czytane, choć przecież „Francuzi, co mają naj-

¹⁾ Monitor, 1767, Nr. LXXXVI.

lepszego od Rzymian wzięli“¹⁾. „Co tylko jest dobrych u nas książek, to te są po większej części myśli z dawnych ledwo nie żywcem wybrane autorów“²⁾.—Zachęcano też gorliwie od początku do studyowania starożytnych³⁾.

Byli jednak i tacy, którzy nowożytnych pisarzy stawiali na równi, a niekiedy wyżej od starożytnych. (Moliera nad Arystofanesa) „Moliere, Racine, Corneille, Voltaire we Francyi Shakespear, Adisson w Anglii teatralnymi kompozycjami na nieśmiertelną sobie sławę zarobili i w tym rodzaju pisma *przewyższyli starożytność*“ pisze Monitor⁴⁾. „Zbiór“ zaś mówi: „Za wydoskonaleniem się wieków szedł wybór sztuk teatralnych: stąd te, które są w rodzaju komedyi od przeszłego wieku pisane dawniejszym w niczem nie ustępują, jeżeli je tylko nie przewyższają, kto bez prewencyi Terencyusza i Sophoklesa z Mollierm (!) komparować zechce“⁵⁾.

Karpiński uznaje nowożytnych, nawet niektórych potępianych przez klasyków, na równi ze starożytnymi za wzorowych i każe ich studyować. „Wieków chrześcijańskich pisarze mogą być także uczniom dla wzięcia pięknych wzorów czytani... Nabożny Torquato Tasso w swojej Jerozolimie wyzwolonej, a przez Piotra Kochanowskiego przetłómaczonej; wyniosły Milton w swoim Raju zgubionym (!); zabawny Aryost w Rolandzie oszalonym (!); Jounę przeraźliwy w Nocach swoich; słodki i razem wspaniały w Henryadzie i nieśmiertelnych swoich trajedyach Wolter . . . Oto są (między znaczniejszymi) z nowych pisarzów wzory; które rozważając z pilnością do równej albo wyższej doskonałości postąpić moglibyśmy“. Nie każe i za nimi iść ślepo, bo można równie wielkie nowe rzeczy stworzyć: „ani dlatego na da-

¹⁾ Monitor, 1774, Nr. LXXII.

²⁾ „ 1777, Nr. LXXXV, p. 1778, Nr. LXVI.

³⁾ „ 1767, Nr. LXXXVIII.

⁴⁾ „ 1765, Nr. L. Por. Dmochowski, p. III, str. 39, w. 169 i ns.

⁵⁾ Zbiór Potrz. Wiad., t. I, str. 457; por. Sztuka Rym., p. III, str. 39, w. 69 i ns., p. IV, str. 76, w. 255 i ns.

wniejszych, jako i terażniejszych autorów wzory poglądali, ażebyśmy ich niewolnikami będąc, naśladowaniem tylko samem bawili się; ale na wzorach pokazanych poznawszy prawdziwą piękność, równą tej drugą (zwłaszcza kiedy wymowa niewyczerpana jest) utworzyć mogli¹⁾. Jako przykład piękna z nowszych pisarzy, przytacza wyjątek z poezyi Ersow, jak Armin opowiada smutną zgubę dzieci swoich.

Dmochowski, uważając starożytnych za wzory, uznawał, jakeśmy widzieli w rozdziale III, że i nowożytni im dorównują.

4. Kwestya „sztuki“ — przepisów.

Z poglądem na stosunek do starożytnych logicznie wiąże się kwestya przepisów dla poety. Jeżeli starożytni są wzorem jedynym, to aby stworzyć rzecz piękną, trzeba na ich wzór tworzyć — trzeba zachowywać wszystko, co oni zachowywali. Ponieważ trudno było uchwycić istotę poezyi starożytnych, ducha poezyi, czepiano się rzeczy przypaddingowych, formalnych.

Ogólnie porusza kwestyę przepisów autor artykułu o poezyi w Zbiorze Krasickiego, który nie dając się uwieść cechom zewnętrznym, odróżnia poezyę od rymopistwa. Według niego — od Greków „poezya wzięła postać pewną, w jakiej podobno trwać ma na zawsze... Poezya zebrana została w naukę, którą nazwano poetyką; mniemano, iż porządek myślenia chce mieć, ażeby nauka każda zaczynała się od wyrażenia w krótkich słowach, co ona jest? Uczyniono ten honor poezyi, nazwano ją sztuką naśladowania natury w rymach“. Ale określenie to nie wiele mówi, „nie może dać poznać (poezyi) temu, kto jej nie zna; kto ją zna, temu jest niepotrzebna. Trzeba być poetą, żeby umieć ją dać poznać. Ani Horacyusz, ani Despreaux nie zadawali sobie tego pytania: lepiej uczynili, pokazali poezyą w swoich dziełach“²⁾.

¹⁾ Fr. Karpiński. O wymowie w prozie albo wierszu, str. 34—35.

²⁾ Zbiór Potrz. Wiad., t. II, str. 379.

W powyższych słowach znajdujemy najogólniej wyrażone pojęcie przepisów i ich historię.

Przechodząc do szczegółów zaznaczyć należy, iż wszystkie rodzaje poezji jeszcze przed Sztuką Rymotwórczą znalazły swoje określenia. „Historia nauk wyzwolonych“ omawia: wiersz bohaterski, tragedję, komedję, pasterkę, satyrę, list, bajkę, elegję, madrygał, sonet. W krótkości charakteryzują rodzaje poezji Krasicki w Zbiorze Pot. Wiad. i Golański w dziełku: O wymowie i poezji.

Najwięcej zajmowały teoretyków wielkie rodzaje poezji: epopeja, tragedia i komedia. Zastanawiano się szczególnie nad ich przepisami. Było to w związku z dążnością do stworzenia w literaturze polskiej tych rodzajów. Dmochowski poświęca im całą pieśń III, najdłuższą.

Epopeję uważano za najwyższy rodzaj poezji i najgodniejszy poparcia króla (choć ze względów czysto egoistycznych: własnej sławy). Monitor pisze: „Między temi atoli wszystkimi, którzy się bawią tym kunsztem przedziwnym, co go bogowie ludzi nauczyli, przyznać trzeba, że ci, którzy tak umysł wysoki mają, iżby się zdolnie Wiersz Bohaterski przedsięwziąć odważyli, pierwszego są godni u królów względu i tych bezwątpienia w osobliwszym oni miećby powinni szacunku. Gdyż z pomiędzy wszystkich a tych różnych rodzajów poezji, które mamy w podziwieniu, dzieło gatunku tego jest największe, najznakomitsze, najtrudniejsze, najchwalebniejsze i dla sprawcy swego i dla bohatera, którego sobie obrała. Mówiąc jak należy, Wiersz Bohaterski zawiera w sobie jednym wszystkie wdzięki, wszystkie ozdoby innych i coś więcej“ ...¹⁾.

Z artykułów, tyjących się przepisów dla epopei znajdujemy jeden, na owe czasy bardzo ciekawy. Kwestya jest rozbiegana, czy bohaterzy epopei mają być bez wad, idealni, czy też nie. Artykuł drukowany w Dzienniku Warszawskim, który i w innych sprawach wyprzedzał współczesne czaso-

¹⁾ Monitor, 1776, Nr. LXXIV i LXXV.

pisma. Jakiś autor, zastanawiając się nad charakterem postaci Homera, powołuje się na Lorda Schafesbury'ego, który, „najwyższą cnotę poczytuje za tak niepoetyczną, iż mówi: W każdym rodzaju wierszopistwa (bądź dramatycznym, bądź bohaterskim) doskonały charakter jest największym cudotworem i ze wszystkich fikcyi najmniej wabnym i do poprawienia obyczajów najmniej sposobnym“ ... To jednak nie przekonałoby było autora, gdyby nie był znalazł tej samej myśli w greckim (!) autorze. „Jeżeliby, rzecze ten grek ku końcowi dzieła swego, — nas ganiono, że w Homerowych poemach (!) dobywać usiłujemy fizycznych, politycznych i moralnych prawd, jako też i innych pożytecznych wiadomości, gdy jednak grunt onych na złych i występnych działaniach jest zasadzony; wcale o tę naganę nie dbamy. W poemie najpotrzebniejszą są materyą passye extraordinaryjne i charaktery wydatne. Akcye zaś moralne dobre są jednokształtnemi i płonnemi, a w praktyce poetycznej żadnej znacznej nie dostarczają Fikcyi. Przeciwnie, akcye po części złe podają okazyą do różnych odmian i wielorakich sytuacji, skąd materya do akcyi wyrasta. Przez przymieszanie złego ułatwia się poznanie i nawet wybór dobrego. Prócz tego, takowy przedmiot wierszopisa częstokroć pobudza do patetycznych i serce przejmujących mów, które albo ma sam, albo też przez siebie przytoczonym osobom użycza: skąd wieloraki czytelnikowi wynika pożytek“ ... Miejsce to widocznie pokazuje, że w starożytności nie było niewiadomo, że są cnoty wspanialsze nad te, które w wierszach swoich wystawiała; i że nie przez umiejętność (!), ale umyślnie i z dyskrecyi zaniechali wynosić cnotę w poemach swoich na najwyższy stopień moralnej doskonałości. — Idomeus opisuje u Homera różność między walecznym i tchórzliwym rycerzem, kiedy oba w zasadzkach walczyć muszą. Opisawszy tchórza zatrwożliwość, drżenie i kłapanie zęboma (!) dalej mówi: „Lecz mężny rycerz twarzy koloru nie odmienia, *nie bardzo drży*, skoro się w zasadzkach do boju stawia: wtedy tego tylko pragnie, aby w zapale bitwy wręcz się potykał. Czyli

kto mógł powątpiewać, iż Homer dobrze wiedział, że mężny rycerz większego stałby się godnym podziwienia, gdyby *wcale nie* drżał? a jednak umyślnie unikał wynosić go nad ludzkość: zostawuje mu jeszcze słabą resztę uczucia w tak krytycznym momencie człękowi przyrodzonego, mówiąc z mądrym pomiarkowaniem: Nie bardzo drży, skoro się w zasadzkach do boju stawiał“.

Pope'a, który „poprawiał“ bohaterów Homera gani: „wielki Pope małe te wrażenia ułomności ludzkiej, które Homer rycerzowi swemu zostawił, albo nie postrzegł, albo nie pochwalił, a zatem usiłował wyobrazić męstwo godniejszym podziwienia sposobem. Uważajmy tylko, czyli on w swoim opisanu się zapędza!

„Nie tak sobie mężny postępuje! zawsze nieustrasżonym, zawsze sobie podobnym, z nieodmienną twarzą, nie wzruszony na ciele, nie pomieszany na umyśle, z stałym wzrokiem, z stateczną duszą stoi na miejscu, aby lub umrzeć, lub zwyciężyć. Jeżeli coś umysł jego poruszać może, jest to pragnienie być pierwszym do potyczki!“ Okazalszy zaiste i wyższy obraz od Homera! lecz *wcale* w guście dzisiejszych rozumiejących, że *dobrego nigdy nie mogą czynić nadto*. I jakże to daleko od przedniej Homera prostoty! Z tłómaczenia Pope'a, który tak szczęśliwie Homera modernizował, mógłbym przytaczać wielu (!) podobnych przykładów, w których różność gustu dawnego od dzisiejszego tak wyraźnie widzieć się daje. Pope każde wielkie wyrażenie Homera do najmniejszej drobnosci wykształca i każdą ku dobremu chęć w heroiczną cnotę przemienia. Homer z największą pilnością od Ideału moralnego umyka się; Pope zaś w każdej okoliczności mu je podsuwa. Nie chcąc Pope'a ganić, trzeba przynajmniej uczynić tej sprawiedliwości (!) Homerowi, że doskonałych charakterów dzisiejszych autorów nie był nieświadomym, i że z dobrym umysłem od opisanja onych się wstrzymywał.

Przecież, największe cnoty czyli nie mają być nad po mierne wyniesione? I owszem! lecz tylko w Moralnej Nau-

ce, nie zaś w poezyi. Jako poezya osobną i właściwą sobie ma dobroć, która nie zawsze ani z moralną, ani z fizyczną dobrocią się zgadza; równie też ma osobną i właściwą sobie wysokość. W moralności wysoka jest cnotą sprawność w opieraniu się z chwalebnych pobudek najgwałtowniejszym chuciom i pasyom, równie jak sprawność folgowania by najmniejszej żądzie (!) pomimo najchwalebniejszych powodów onej się wbrew opierających najpodlejszą jest niecnotą i nikczemnego myślenia sposobu hasłem. W poezyi zaś to naśladowanie natury, ta fikcja jest najwyższą, która większą sprężyn duszy część najzmyślniej i najprzyjemniej zaprzęta¹⁾.

Najwięcej roztrząsań poświęcono sztuce dramatycznej. Faktem sprzyjającym roztrząsaniom teoretycznym na ten temat, było założenie i otwarcie teatru polskiego w r. 1765. Wystąpiono wyraźnie z kwestyą przepisów i starano się ująć je i ściśle określić.

„Nie zasadam się na innych tak pożytecznego kunsztu regułach, pisze Monitor, które z natury *jego wypływają*, jako to jedność akcji, miejsca, czasu, gładkości wyrażenia, wzruszenia sposoby, reprezentujących przymioty, wzgląd na okoliczności, miejsca i osoby, wszystkoby to osobliwego pisma potrzebowało, najmniejsze przeciwne wykroczenie uszy i umysły słuchaczów obraża, tem szkodliwsze zazwyczaj, ile że wzruszywszy pasye w miłym niejako omamieniu, do serc nieostrożnych wkłada się“...²⁾.

W numerze LXIII następnego roku znajdujemy te przepisy.

„Theatrum polskie w Polsce dotąd niewidziane, dla uczonej i pożytecznej rozrywki niedawno się otworzyło

¹⁾ Dziennik Warszawski (później Biblioteka Warszawska), styczeń: 1788, str. 51. Czemu Starożytni na teatr albo w poemy epiczne, to jest, w Bohaterskie Wierszopistwo nie wprowadzają doskonałych charakterów? (z niemieck. tłóm.).

²⁾ Monitor, 1765, str. XXVII.

i już niektóre komedye na publicznej scenie dały się słyszeć¹⁾.

Gdy były dobrze przyjęte, wielu się zachęciło do pisania podobnych. Że zaś sposób takowego pisania i reguły komedyi nie są wszystkim równie wiadome, w krótkich słowach treść jej, to jest niektóre ustawy, albo reguły do doskonałej komedyi służące, przełożyć umyśliłem. Wiadomość ich nietylko dla piszących komedye, ale dla słuchających lub czytających jest potrzebna, aby się zapatrując na to prawidło, mogli doskonale i jak się należy sądzić o dobroci lub defektach sztuk teatralnych, na które patrzą.

Komedya i tragedia na jednych prawie fundamentach zasadzają się; ta tylko jest między nimi różnica, iż w tragedję wchodzi osoby znaczne, jako to: monarchowie, książęta, rycerze: do komedyi zaś niższego stanu ludzie²⁾. Tragedya za cel bierze dzieło jakie wielkie i poważne; komedya — zwyczajne i niższemu ludzi stanowi przyzwoite. Tragedya powinna mieć i styl i myśli wysokie i wytworne; komedya zaś zażywa stylu zwyczajnego, do tej rzeczy, którą traktuje, przyzwoitego. Tragedya układa intrygi smutne, komedya — wesołe³⁾. Tragedya nakoniec wzbudza w słuchaczach litość nad cnotą nieszczęśliwą, komedya śmlech wznieca i prowadzi do obrzydzenia przywar cnotom towarzyskim przeciwnych. Są wprawdzie i w komedjach czasem osoby pierwszej godności i traktują się w nich dzieła wielkie, tragedjom służące, ale podług Planta, takowe komedye tragikomedją nazywać się powinny. Powinność komedyi jest pokazać piękność cnoty, a występku lub przywary jakiej szpetność godną śmiechu i obrzydzenia, to zaś nie tak naukami i zdaniami moralnemi (lubo i te powinny się znajdować) jako żywem wyobrażeniem osoby tak cno-

¹⁾ NNr. LXIII i LXIV cytowane już były w części przez Chmielewskiego — p. Dzieje krytyki lit, str. 88 i ns. oraz przez Kozłowskiego, p. Worsfold, O sędzię w literaturze, Warszawa, 1906, str. 52 i ns.

²⁾ Por. Dm. p. III, str. 46, w. 304 i ns.

³⁾ „ „ p. III, str. 33, w. 35 i ns.

tliwej jako i przywarom podległej¹⁾. Kto np. łakomego w komedję wprowadza, powinien tak jego przyrodzenie opisać, żeby wszystkie mowy i postęпки jego tchnęły łakomstwem, przeciwnie łaskawego lub miłosiernego człowieka wszystkie postęпки powinny być pełne miłosierdzia i łaskawości. Toż samo rozumieć się ma o innych cnotach lub przywarach, wchodzących do komedyi. Tak komedyi jak i tragedyi fundamentem jest jedność, a jedność trojaka, t. j. *jedność czasu, jedność miejsca i jedność rzeczy albo akcji*, którą tragedia lub komedya ma wyklądać²⁾.

Przez *jedność czasu* to się ma rozumieć, iż ta rzecz, którą komedya opisuje, powinna się dziać i kończyć *najdalej* we trzech dniach. Drudzy autorowie nie pozwalają więcej na tę jedność czasu jak tylko *24 godzin* i ta reguła teraz w powszechnym zwyczaju jest. Nie byłaby tedy doskonała komedya, gdyby np. autor w pierwszym akcie wyprawiał lichwiarza w podróż z Warszawy do Lwowa, a w trzecim lub piątym już przybyłego ze Lwowa do Warszawy pokazał. Gdyż ta droga z jazdą i powrotem żadną miarą w trzech dniach, a tembardziej w 24 godzinach odprawić się nie może.

Przez *jedność miejsca* rozumieją autorowie, iż ta rzecz albo akcja powinna ze wszystkimi swojemi intrygami tak być rozłożona, żeby się na jednym miejscu i działa i kończyła. W tej także jedności miejsca nie ze wszystkim się zgadzają ci, którzy przepisy komedyi kładli. Jedni jaknaj-szczuplejszy wymiar miejsca akcji naznaczają, t. j. jeden dom, jeden ogród, jeden obóz, jedną ulicę; drudzy zaś i dom i ulicę razem pozwalają albo i ogród do tego samego domu należący; zdanie takowych w terażniejszych czasach stwierdzone używaniem. Są takowi, którzy i całe miasto w odmianach scen nie nadwerekające jedności miejsca twierdzą. Dla tych, które wyżej wspomniałem, przyczyn, kładą przy

¹⁾ Por. Dm. p. III, str. 64, w. 765, w. 799 i ns., str. 67, w. 827 i ns.

²⁾ Por. Dm. p. III, str. 33, w. 49 i ns.

komedych autorowie, iż scena odprawuje się w domu lub ogrodzie, w Paryżu lub w Warszawie.

Przez jedność rzeczy albo akcyi, która jest celem komedyi, to się rozumieć ma, iż wszystkie scen akcye i intrygi do tej pierwszej powinny się ściągać i z nią być tak ściśle związane, iżby jedne z drugich wypływać zdały się i zawsze do tej pierwszej, która jest celem wykonania pomagać. Ta jedność w komedyi jest najtrudniejsza; bez niej nazwiska swego nosić nie może. Nie byłaby to np. komedya, żeby autor za cel wzięwszy łakomstwo Piotra, wyprowadzał Pawła rozrzedzonego, nie pomagającego przez swoją rozrzedność do pokazania obrzydliwości łakomstwa. Można by w takiej komedyi wyprowadzić i Pawła rozrzedzonego, ale tę rozrzedność tak trzeba ułożyć, żeby się zdawała wpływać do celu zamierzonego, t. j. do pokazania i objaśnienia Piotrowego łakomstwa¹⁾.

W numerze LXIV kontynuował: „Do tej pryncypalnej akcyi, o której w przeszłym dyskursie była wzmianka, potrzeba przydać intrygi, ale takie, któreby zdawały się naturalnie do niej wpływać. Intrygi zaś nic innego nie są, jako niejaki zamieszanie i odmiany rzeczy, które przez rozmaite obroty umysł słuchaczów zawieszony utrzymują i wzbudzają w nim ciekawość poznania, jak się ta rzecz zakończy. Zrazu np. cnotliwy człowiek cierpi umartwienie, a złemu się dobrze powodzi, przez co wzbudza się w sercach słuchaczów litość nad jednym, a gniew nad drugim; ale nakoniec niespodzianie cnota odnosi nagrodę, której szukała, a występki karę lub zawstyżenie, którego się nie spodziewał²⁾. Bez tych intryg, które są duszą teatralnych kompozycyi, komedya byłaby dyalogiem, t. j. rozmową prostą aktorów.

Ponieważ koniec i cel komedyi na tem zawisł, aby pokazać cnoty zaletę, a występku obrzydliwość³⁾, więc starać

¹⁾ Monitor. 1766, Nr. LXIII.

²⁾ Por. Dm. p. III, str. 35, w. 94 i ns.

³⁾ „ „ p. III, str. 66, w. 13 i ns.

się potrzeba, aby wszystkie mowy i uczynki aktorów były jaknajuczciwsze, aby nie takowego w niej ani mówiono, ani czyniono, co może być cnocie przeciwnego lub obrażać uszy słuchacza, albo podpadać pod jakiekolwiek mniej uczciwe tłumaczenie. Inaczej czyniąc, autor każdy zamiast poprawiać obyczaje zaraża i psuje, uweselić dostatecznie nie potrafi, gdyż nieuczciwych prostota tylko gminowa, ludzi zacnych i godnych dostatecznie ucieszyć nie może.

Są jeszcze i inne uwagi autorów do doskonałości komedyi służące, jako to:

1. Lubo w jednej scenie może się znajdować osób cztery lub więcej, nie może jednak w niej osób więcej rozmawiać jak cztery, jak twierdzi Horacyusz — *Quarta loqui persona laboret*. Wyłącza się jednak od tej reguły ostatnia komedyi scena, w której wszystkie osoby mogą być rozmawiające.

2. Starać się trzeba, żeby teatrum nigdy nie było próżne. Nazywa się zaś wtenczas próżne, kiedy wszystkie osoby, w jakiej scenie znajdujące się, razem z teatrem ustępują, a nowe potem nadchodzą. Tak tedy trzeba układać osnowę komedyi, żeby choć jedna osoba z przeszłej sceny została na scenę następującą¹⁾.

3. Wystrzegać się każą autorowie wprowadzenia takich widoków na teatrum, któreby albo zawstydzić uczciwych ludzi mogły, albo przykrość i obmierzenie przynieść, np. ukazując zwłoki umarłych ludzi, wprowadzając na scenę męczarnie, jeśli jednak taka materya będzie tragedyi, iż w nią wchodzi ścinanie, uduszenie lub jakiegokolwiek rodzaju śmierć, tak rzecz ułożyć trzeba, żeby się to stało niby za sceną, a dopiero potem druga osoba opowiedzieć może, co się z tamtą stało²⁾.

Te ustawy tragedyi i komedyi, które się tu położyły, nie są wymyślone z upodobania i woli autorów, ale z samej na-

¹⁾ Por. Dm. p. III, str. 36, w. 108 i ns.

²⁾ „ „ p. III, str. 35, w. 77 i ns.

tury, iż tak rzekę, wyczerpnione. Przetoż przez tyle wieków w nienaruszonym były poważaniu; greccy i łacińscy komedyowicze zachowywali je ściśle. Molier ów sławny, którego z dawnych żaden nie przewyższył, a z teraźniejszych żaden nie doszedł, miał sobie za przestępstwo i zgwałcenie przykazań Parnasu wykroczenie przeciw najmniejszej z pomienionych ustaw. Teraźniejszych wieków teatralni autorowie zaczynają ustępować z toru utartej tylu wiekami prawdziwej komedyi; jedności czasem nie są ściśle zachowane, intrygi rzadkie i czasem oziębłe, dźwięk słów i moralne, nazbyt czasem powtarzane, nauki zastępują miejsce żywego malowania przymiotów osób, do komedyi służących.

Może stwarzającego umysłu człowiek wzbić się nad reguły, które żywość imaginacyi wybornej zdają się więzić, ale takowym przykładom bardziej się dziwić, niżli je naśladować należy¹⁾.

Po tem wszystkiem, com wymienił, ułożyć osnowę komedyi, nie wykraczając za granicę opisów, będzie się wydawała rzecz trudna i jest wprawdzie. Najwyborniejsze wieki ledwo się na dwóch lub trzech najwięcej autorów zdobyć mogły, ile że mierność jeźli w innych rodzajach pisma ująć może, w teatralnych nieznośna jest. Kto się tedy tego sposobu pisania chwycić pragnie, niech wprzód niż dzieło publicznem uczyni, w skrytościach domu swego surowie przejrzy; niech najmniejsze okoliczności pisma swego do reguł powszechnych stosuje“...

W artykułach tych mamy pierwszą w literaturze polskiej teorię sztuki dramatycznej, wypowiedzianą kategorycznie, obszernie i szczegółowo, która była czytana i wywarła wpływ na piszących. Monitor później już nigdy tak szczegółowo w obronie przepisów się nie rozwodził, a nieraz odwoływano się do tych artykułów, jako na pewnego rodzaju autorytet. Nie wiele już do

¹⁾ Por. Dm. p. IV, str. 69, w. 57 i ns.

tych przepisów dodano. W numerze LXXXVIII r. 1774 pisze Monitor z okazji wystawienia sztuki „Widzący ślepek” — „Pierwsza teatrów reguła jest, *aby dzieje do prawdy podobne na teatrze się reprezentowały*. Jeśli się charakter człowieka opisuje zły lub dobry, zawsze w swej istocie powinien być malowany, aby spektatorowie uznać mogli, że taki charakter może być w naturze nie tylko na teatrze... Druga reguła teatrów jest, żeby żadnej nieprzystojności nie miały, chyba godną wyśmiania i nagany zawsze dla poprawy“. Autor w dalszym ciągu gorszy się, iż „ślepek każe szarlatanowi, źle doktorem nazwanemu, bóty ściągać: co nie tylko nie przystojno jest w oczach tylu godnych i mądrych ale i u świata za grubo“ — oraz potępia zwyczaj ośmieszania w komedjach lekarzy¹⁾.

Oprócz Monitora spotykamy, choć nie często, uwagi dotyczące przepisów dla dramatu w formie artykułów w innych czasopismach lub jako przedmowy do wydawanych tłumaczeń, czy też sztuk oryginalnych.

Kilka uwag ogólnikowych umieścił Jan Turski przy swoim tłumaczeniu Fedry Racine'a. Nic tam jednak nowego nie napisał, podkreślał tylko potrzebę gustu, uważając, iż Boileau'wi „winna Francya ten czysty gust, który od wieku Ludwika XIV dotychczas zaleca pióro tylu pisarzy francuskich“²⁾.

Na tę przedmowę powoływał się w rok potem krytyk komedyi Drozdowskiego „Umizgi dla przysługi“, nazywając ją „gruntownemi uwagami“³⁾.

¹⁾ Monitor, 1774, Nr. LXXXVIII, XCI.

²⁾ Racine (Rasyn) — Fedra, komedya. Warszawa, 1787 (przedmowa: O teatrze narodowym). Estreicher, Bibliografia, podaje nazwisko Jana Turskiego, jako tłumacza.

³⁾ Biblioteka Warszawska, 1788 r. VIII. „Literatura narodowa. Roztrząsania i wypisy dzieł wyszłych“. Biblioteka Warszawska bardzo krótki żywot wiodła i w czasie tym musiała się raz przechrzczyć. Wyszły tylko trzy części (numera) — część I p. t. „Dziennik Warszawski“, inne części, p. t. „Biblioteka Warsz.“ — Czasopismo to było bardzo nowatorskiem i szkoda, że upadło.

Krytyk rozbiera najpierw ośnowę komedyi, później wytyka wady, zupełnie zręcznie. Nieprawdopodobieństwo, nie wskazanie miejsca, gdzie się rzecz dzieje, oraz stanu i zajęcia osób—stąd niejasność, rubaszność, zły gust, „wiele gadania, a mało czynności“ w niektórych częściach sztuki, rozwiązanie nie dobre—oto co zarzuca autorowi. Chwali postaci służących i wnioskuje, że autor „będzie miał zręczność do niskiego komicznego“.

Obszernie rozpisywał się o teorii sztuki dramatycznej jeden z największych tego czasu miłośników teatru, sam autor kilku komedyi, książę Adam Czartoryski. Bogaty i wpływowy zasłużył się wiele około podniesienia sceny w Polsce. Karyerę literacką rozpoczął przekładem dzieła Juvenal de Carlencas „Historya nauk wyzwolonych“, gdzie przy końcu rozdziałów pododawał krótkie wiadomości z historyi literatury polskiej¹⁾. O sztuce dramatycznej i jej regułach rozpiął się szczegółowo w przedmowie do komedyi „Panna na wydaniu“. Rozpoczyna od określenia, co to jest poemat: „poema nazywa się dzieło w liczbie pewnej wierszów zawarte. Dzieli się na poema epiczne albo heroiczne i na poemę dramatyczną, która uczynek znaczny z siebie i z osób czyniących do reprezentacyi przysposabia. Ta jest różnica między temi dwoma, że heroiczne poema opowiada dramatyczne czyni... Dramatyczne poema albo drama jest to dzieło każde do udawania teatralnego przysposobione, tego są dwa gatunki, tragedia i komedia. Wiersz jest poświęcony tragedyi, jako bardziej niżeli proza służący jej powadze, w nią bowiem wielcy tylko ludzie, bohaterzy, pół-bogowie, bogowie czasem i wielkie uczynki wchodzą²⁾. Może i komedia wiersza zażyć, lecz jej wolno jest (nawet i przyzwoliciej) mówić prozą, bo ludzi wszystkich stanów i w potocznem życiu wystawia. Reguła trzech jedności jest im powszechna, te są: jedność akcyi, miejsca i czasu. Jedność

¹⁾ P. w.

²⁾ Por. Dm. p. III, str. 46, w. 304 i ns.

akcyi, w tem się zawiera, żeby wybrawszy jeden uczynek do reprezentacyi, bez przymieszania innych tego się trzymać i ten prowadzić... Jedność miejsca będzie zachowana, skoro się akcja zacznie i skończy w tem samym miejscu... Jedność czasu do tego obowiązuje, żeby kończyła się akcja w przeciągu 24 godzin. Grzeszyłby ciężko przeciwko przyjętym regułom dramy, autor, któryby naprzykład osobę pryncypalną swej sztuki przyjmował z kolebki, hodował na teatrum, wodził przez różne przemiany życia ludzkiego i na koniec ją pogrzebł¹⁾. Jedną z reguł najważniejszych poemy dramatycznego ta jest, żeby cnota swoją odbierała nagrodę albo przynajmniej pochwałę i wartość pokazała się, żeby jej się trzymać, choć szczęście jej nie sprzyja; niecnota zaś ukaraną została lub obrzydliwą nosiła na sobie postać, choć złaczona z przeciwnościami.

Najwięcej tysiąc pięćset wierszów wchodzić ma w poemat dramatyczne; w nim trzy się znajdują części pryncypalne: przełożenie, intryga i rozwiązanie (albo katastrofa, która tragedyi jest własna) lub też jak uczeni z profesyi mówią, *Protasis*, *Epitasis* i *Peripetia*.

Przełożenie jest na początku dramy ta część, w której autor rozkłada wybrany argument; istotne własności przełożenia są krótkość i jasność.

Przełożenie pokazać ma ogółem całą akcję, w tym punkcie zaczęta, gdzie jej najbliżej do końca, a w tem zdarzenie, które na pozór widzi się, że ten koniec przyspieszy, oddalać go ma i owszem i spektatora mylić w swem oczekiwaniu.

Są rzeczy, które się przed akcją stały i o których wiedzieć trzeba, to uwiadomienie uczynić należy do przełożenia, drugie wchodzące w głąb akcyi i którym przygotowanie potrzebne, równie skazywać na przełożenie, jako też i odkryć sztucznie miejsce, w którym dzieje się scena, czas w którym się zaczyna i osoby, które wchodzi w udawanie.

¹⁾ Por. Dm. p. III, str. 33, w. 49 i ns.

Intrygą zowią to zamieszanie, które w akcji dramatycznej sprawują zdarzenia gotowane i ułożone misternie; ma mieć autor bacność na to, żeby te zdarzenia nie były nadto poplątane; mogłaby onych licznosc zmordować atencją spektatora; zręcznym się autor pokaże, kiedy wykoncytuje położenia delikatne, w których wpada w zatargę lub w trudność amant z osobą kochaną, zysk własny z przyjaźnią, honor z miłością etc.

Katastrofa jest ostatnie zdarzenie, które akcye kończy w tragedyi: tragedye kończą się zawsze albo na nieszczęściu osób pryncypalnych albo też na ich zupełnem ukontentowaniu. Katastrofa, w której osoby przywiązujące do siebie spektatora, czyli przez swe nieszczęścia, czyli też sentymenta ocalają, jest bez wątpienia najdoskonalszą i ta, która najwięcej patrzącym się przynosi satysfakcyi, jednak sposób przeciwny nie jest naganny kiedy dobrze kierowany. Przygotowana, ale nie przewidziana być powinna katastrofa, przyczyniać się do niej mają wszystkie części dzieła, ale nie odkryć, słowem największa sztuka na tem zawisła, żeby ów ostatni przypadek dziwił nie wychodząc z zwyczajnego natury biegu, wypadać zaś ma z osnowy rzeczy całej. Strzedz się trzeba, żeby się po katastrofie nie została jakakolwiek wątpliwość, gdzie się podzielała ta lub owa z tych osób, które w przeciągu sztuki najbardziej spektatora interesowały. Nakoniec błąd wielki i w który wpadli czasem najlepsi autorowie jest, przydanie do katastrofy mowy lub trafunku już niepotrzebnego.

Czasem w oczach zgromadzenia stanie się katastrofa, czasem też jest tylko opowiedziana; w obraniu jednego z tych dwóch sposobów stosować się należy do przystojności i do smaku powszechnego, krwawić scenę np. samobójstwem, albo zabójstwem nie jest zwyczajem, któryby był uznany dobrym¹⁾.

¹⁾ Por. Dm. p. III, str. 35, w. 77 i ns.

Rozwiązanie tem jest w komedyi, czem w tragedyi katastrofa, kończy się przez nie intryga; nazwano rozwiązaniem zwrot przypadków odmieniających pozory, przeciwne temu, czego się spodziewano.

Wszystkie prawie własności katastrofy rozwiązaniu służą. Regułą jest przyjętą, żeby ku satysfakcyi spektatorów rzecz się skończyła, to jest, żeby wyjście komedyi zawsze było pomyślne¹⁾

O postaciach mówi: „Tem wydatniejsze będą heroiczne charaktery, im mniej podległe słabościom zwyczajnych ludzi²⁾, więc dobrze uczynią wierszopisowie, kiedy swych bohaterów wybiorą (!) w czasach nieco oddalonych od tego, w którym żyjemy: major e longinquo reverentia, mówi Tacyt. Łatwiej wprowadzić nas w poszanowanie dla tych osób, które nam są tylko z historycznej powieści znajome, jak dla tych, którzy żyli za czasów tak blizkich naszego, że świeża jeszcze tradycja uwiadomić nas mogła o wszystkich okolicznościach życia ich. Dochodzą nas wieści o ułomnościach wielkich ludzi, na których albo patrzyliśmy się, albo których rówiennicy nasi znali, które ich tak przysuwają do zwyczajnych ludzi, że trudno nam mieć dla nich tę weneracyą, z którą zwykliśmy poglądać na wielkich Rzymu i Grecyi mężów: audita visis laudamus libentius. Ale rzecz kto, może poeta nie czynić wzmianki o tych drobnościach, które charakter bohatera poniżają: prawda, ale spektator przypomina je sobie, jeżeli bohater żył tak niedawno, że mogły mu być przez tradycyę podane. Żleby chwycił myśl moją, ktoby rozumiał, że z starożytności chciałbym mieć jedynie wybrane argumenta tragedyi, i owszem jest to moje zdanie, że przypadki wzięte z historyi narodowej, wielcy ludzie krajowi wprowadzeni na scenę, domowe przykłady poruszają, przywiążą, skutkować bardziej będą na umyśle spektatora jak obce; to jedynie wyrazić chciałem, że punkt oddalenia

¹⁾ Adam Czartoryski, Panna na wydaniu, Przedmowa, Warszawa, 1771.

²⁾ Por. Dm. p. III, str. 46, w. 304 i ns.

ten być powinien, w którym wielkie czyny ludzi w nas admiracją wzbudzać, widzieć dobrze: drobne zaś ich skazy dla odległości już dostrzec nie można. Admiracja łączy się z nienawiścią, wielkie przymioty, z najgorszym ich zachowaniem; zbrodnie rodzą niechęć, słabości zaś wzgardę. Cokolwiek podlić może swych bohaterów, unikać powinien poeta tragiczny przez uderzenie w wielkie sprężyny nienawiści, miłości, zadziwienia, targać ma duszę spektatora: słabsze poruszenia nie zgadzają się z powagą koturna... Wiele przywiódłem przyczyn, dla których tragicznym poetom należy mieścić swą scenę w czasach nie bliskich wieku, w którym żyją. Z przeciwnych racji mniemam, że scena komedyi położona ma być w miejscach i w wieku, w którym się wyprawuje, że argument z potocznych przypadków wzięty ma być i że osoby wszelkie mieć mają podobieństwo z tym narodem, dla którego się pisze. Nie jest to rzecz komedyi na wysokim widoku stawiać ulubione w niej osoby, ponieważ nie jest to jej celem pryncypalnym wprowadzić w admirację spektatora, żeby litość w nim dla nich tem snadniej otrzymać; nie innego nie szuka komedia, jak niespokojność stworzyć w patrzących się o powodzenie osób udanych wynikającą z trafunków przykrych, w które wpadać im się zdarza i które (żebyśmy tem większe czuli ukontentowanie, widząc ich na końcu sztuki uszczęśliwionemi) mają być raczej umartwienia jak prawdziwe nieszczęścia, drwieniem z osób sztywnych, pobudzając nas do śmiechu, zakłada sobie komedia poprawić w nas defekta, które wystawia i lepszymi nas w towarzystwie uczynić. Nie może nigdy tedy komedia sztywność swych osób znaczną nadto spektatorowi pokazać. Ci bowiem lubo łatwo upatrzą to, co w prezentowanych osobach do śmiechu nas pobudza, nie domyślą się jednak zaraz, że się toż samo i w nich znajdować może. Natura jednakowa wszędzie, w odmiennej jednak w każdym narodzie pokazuje się postaci. Namiętności w ludzkim sercu są jednakowe, jednakowe przywary i narowy, lecz

kształty w narodzie każdym insze, więc nie tak nam łatwo będzie poznać naturę, kiedy nam się pokaże przybrana w obyczaje, zwyczaje, maniery, stroje cudze dla nas, jak kiedy widzieć ją będziemy pod naszym kształtem.

Francuskie, angielskie, włoskie zwyczaje nie będąc nam tak dobrze znajome, jak nasze własne, nie tak nas tknie grzech przeciwko nim popełniony, jak gdyby kto przeciwko naszym wykroczył. Skąpstwo, duma i pochlebstwo wszystkich krajów jest narowem, ale Angielezyk, Włoch, Francuz inaczej jest skąpy, dumny, pochlebny, jak Polak! i Harpagon Moliera skąpca (!), nie może tak żywo polskiego spektatora chwytąć umysł, jak gdyby wzór był wzięty z naszego lichwiarza kontraktowego.

W bohaterach tragicznych łatwiej nam ścigać człeka, czy to scena w Rzymie, czy w Lacedemonie, a to dlatego że tragedia wyobrażeniem wielkich i cnot i niecnot bawić się zwykła. Ludzie zaś wszystkich krajów daleko są podobniejsi do siebie w wielkich cnotach i niecnotach, niżeli w używaniach i zwyczajach potocznych, słowem niżeli w tych cnotach i niecnotach, które z prywatnego wybrane życia pod penzel komedyi podpadają¹⁾. Plautus i Terencyusz brali wprawdzie postaci do swoich komedyi z obcego kraju, ale to dlatego, że wówczas komedia zaledwie była znaną w Rzymie, nie więc dziwnego, że mistrzów swoich, greków, naśladowali niewolniczo.

Czartoryski jak widzimy najobszerniej rozpiśał się o sztuce dramatycznej, najwięcej krępujące zakreślając dla niej granice: przepisy te wypływały z zasady, że teatr ma umoralniać.

Sławnych jedności wymagał od dramaturga i Krasicki. Mówi o nich tylko przy komedyi, bo z porządku alfabetycznego o komedyi najpierw mówić wypadało, a uważał, iż jej reguły i dla innych rodzajów są ważne. Jedność miejsca pojmuje szerzej: „Komedyi i każdej teatralnej sztuki najcel-

¹⁾ P. Panna na wydaniu. Przedmowa 4.

niejszemi regułami są unitates, albo jedności miejsca, czasu i akcyi, zmierzające do zwyczajnego rzeczy trybu i czyniące rzecz podobną. Unitas miejsca zawisła na tem, żeby akcyja, która się odprawuje, była wydana na jednym miejscu, albo jeżeli na różnych, przynajmniej, żeby od siebie nie były zbyt odległe. Czasu: żeby akcyja nie większą trwałość nad godzin 24 zamykała w sobie; akcyi, żeby przypadki wszystkie do jednego końca stosowane były“ ...¹⁾).

Przeciw temu skrępowaniu przepisami odzywały się tu i owdzie głosy, główną napaść skierowując na regułę trzech jedności.

Już Wacław Rzewuski w poemacie „O nauce wierszopiskiej“ nie przywiązuje wielkiej wagi do przepisów i niezachowanie trzech jedności w Anglii nie razi go:

Tragiczne w ludnym igrzyska Londynie,
Choć nie są według praw Horacyusza,
Jednak na cały świat chwała ich słynie,
W pięknych dam oczach łzy rzewne porusza;
Myśl jest w nich przednia, gładkość słów w nich płynie,
A wdzięk ich czuje i serce i dusza;
Nic to, że z dawnych praw scena wykroczy,
Dobra jest, kiedy łzy wyciska z oczy²⁾.

Dalej poszedł autor artykułu w Monitorze, ukrywający się pod pseudonimem Theatralskiego. Opierając się na przedmowie Samuela Johnsona do dzieł Szekspira (wyd. 1765 r.) wystąpił otwarcie przeciw regule trzech jedności, tak stanowczo wymaganych od dramaturga, przez autora artykułu w Monitorze w NN. LXIII i LXIV 1766 r.

„Ostatnie, które czytałem WM Pana uwagi i zdania o regułach teatralnych, dały mi pobudkę otworzyć mu myśl moją w tejsze materyi. Między innemi regułami tak dla

¹⁾ P. Zbiór Potrz. Wiad. t. II, str. 546.

²⁾ Józef (sic) Rzewuski, Zabawki wierszopiskie, Począjów, 1762, str. 8.

tych, którzy słuchają i sądzą, jako i dla tych, którzy komponują tragedye lub komedye, nie opuściłeś WM. Pan trzech jedności, które duszą tego kunsztu dotąd wszyscy być uznawali. Pozwolisz WM. Pan sprzeciwić się nieco swojemu zdaniu i rozumem, że śmiałość rostopną zuchwałością nie nazwiesz, gdy to, co przełożyć umyśliłem, wspieram nietylko świadectwem, ale i słowy sławnego angielskiego autora Johnsona, który w przedmowie Xsiąg Schakeaspeara (!), tak swoją myśl w tej mierze obwieścił: Ustawa zachowania jedności czasu i miejsca pochodzi z mniemanej potrzeby, ażeby akcja dramatyczna znalazła u słuchaczów wiarę. Krytycy mają za rzecz niepodobną, ażeby akcja potrzebująca miesięcy albo lat kilka, mogła się zdać odprawować w przeciągu trzech godzin, albo żeby słuchacz mógł mniemać, iż wtenczas kiedy on siedzi przy teatrum, posłowie przyjeżdżają i odjeżdżają, wojsko się ściaga i fortę dobywa, wygnaniec się błaka na swem wygnaniu i z niego do ojczyzny powraca etc. Takowa, jako oni mówią jawna nieprawda przeszkadza rozumowi do wierzenia. Szczupłe czasu granice — mówią dalej — wyciągają szczupłości miejsca. Słuchacz, który akt pierwszy widział w Aleksandryi, nie może mniemać, iż się podczas drugiego znajduje w Rzymie; wie albowiem, iż on miejsca swojego nie odmienił.

To jest zdanie krytyków, na które, przy powadze Shakespeara, odpowiada się im, iż mają fundament niepojęty i przeciwny rozumowi. Nie jest to prawda, ażeby reprezentacya dramatyczna mogła być od kogo poczytana za akcyę rzeczywistą. Zarzut, fundujący się na niepodobieństwie przepędzenia pierwszej godziny w Aleksandryi, a drugiej w Rzymie, rozumie, że słuchacz po odsłonienu teatrum jest w Aleksandryi i że idąc do komedyalni, odprawił drogę do Egiptu, a żyje za czasów Kleopatry i Antoniusza. Ktoby miał tę fałszywą imaginacyę, mógłby ją zapewne i dalej pociągnąć. Jeśli bowiem może mniemać, że tej godziny znajduje się w pałacu Ptolomeuszów, czemuż nie może mniemać, iż za pół godziny znajduje się u portu w Actium? jeśli

słuchacz raz sobie może wyperswadować, że się dawno zna z Aleksandrem i Cezarem; jeśli salę oświeconą może mieć za równinę farsalską albo za brzegi Graniku, trzeba żeby był w niej jakimś zapomnieniu siebie samego, niepodlegającym rozumowi i prawdzie: niema przyczyny, dla którejby rozum tak wyniesiony myślił o liczeniu minut, albo żeby mu jedna godzina nie mogła się zdawać wiekiem. Ale w rzeczy samej tak jest, że słuchacze są przy swoich zmysłach i rozumieją, że teatrum jest teatrum, a aktorowie są aktorami tylko. Przychodzą słuchacze, aby słyszeć, co aktorowie mówią. Ta akcja, którą oni udają, musi być na jakimkolwiek miejscu, ale intrygi różne, które się do niej przydają, mogą być w odległych od siebie krainach. Cóż tedy w tem za przestępstwo być może, rozumieć, że to miejsce, które jest teatrum, raz reprezentuje Ateny, a drugi raz Lacedemon.

Jako miejsce, tak i czas myśl ludzka według upodobania swojego może rozciągnąć. Największa część czasu między aktami upływa, jeśli przygotowanie na wojnę przeciw Mitrydatowi w 1-ym akcie czyni się w Rzymie, wojny koniec w ostatnim akcie może być reprezentowany w Poncie, Bitynii lub Kappadocyi. My to znamy, że niemasz ani wojny, ani przygotowania, że nie jesteśmy w Rzymie, ani w Poncie, że ci, na których patrzymy, nie są ani Mitrydates, ani Lucullus. Drama nam pokazuje rzeczy jedne po drugich idące, czemuż nie może i tej akcji, która w kilka lat była potem, reprezentować w czasie jednego widowiska, jeżeli te wszystkie do jednego celu zmierzają i są z sobą związane, choć je czas rozłączył? Imaginacja ludzka najłatwiej czas obejmuje; przeciąg wielu lat równie się w niej mieści, jak przeciąg kilku godzin.

Ale—rzecze kto—jak może drama interesować, jeśli nie jest podobne do wierzenia? Odpowiadam na to, iż będzie podobne do wierzenia i będzie interesowało jako dobre malowanie rzeczy jakiej, jako pokazujące słuchaczowi to, coby go (!) dolegało, gdyby się w tym stanie znajdował, w któ-

rym są osoby dramatyczne. Jeśli się serce nasze porusza, to czyni nie dlatego, jakbyśmy patrzyli na prawdziwe nieszczęście, ale dlatego, że my sami jesteśmy mu podlegli; jeśli jest jakieś omamienie, tedy nie jest to, jakbyśmy myśleli, że aktorowie, na których patrzymy, są nieszczęśliwi, ale że my samych siebie mamy przez ten moment illuzji za nieszczęśliwych. Nie to nas porusza, że widzimy nieszczęście, ale iż to nieszczęście może się i nam przytrafić. Czytanie tragedji lub komedji równie nasz umysł porusza jako i reprezentacye onychże. Jawna tedy rzecz jest, iż tego, co się reprezentuje, nie mamy za akcyę rzeczywistą; a zatem idzie, że jako czytelnik historyi nie uważa na jedność czasu, ani na jedność miejsca; tak i słuchacz mniej to waży, będąc przy reprezentacyi akcyi dramatycznej¹⁾.

Były to zdania najbardziej postępowe, jakie się ukazały na kartach Monitora. Kwestye musiały być bardzo na czasie, musiano zastanawiać się nad niemi i dyskutować w towarzystwach, skoro znajdujemy w Monitorze artykuł w formie nieco humorystycznej podobne dyskusye opisujący. Punktem wyjścia podobnych rozpraw było zestawianie Szekspira z autorami francuskimi.

„Pewny z tych liczby (którzy dla oryginalności zawsze temu zaprzeczają, czego inni dowodzą) będąc w kompanii, gdzie *angielskie komedye chwalono i przenoszono nad francuskie*, utrzymywał, iż wszyscy autorowie komedji angielskich nie są godni i wody podać Molierowi, jako nieznający fundamentalnych reguł sztuki komicznej. Po kilku dniach w drugiej kompanii chwalono Moliera i innych komedów (!) francuskich. Alić ten sam Jegomość zaczyna pod niebo wynosić anglików teatru, francuskim zaś tę przywarę daje, iż się niepotrzebnie przywiązują do reguł komicznych i stają się dobrowolnie niewolnikami wymysłu dawniejszych autorów²⁾.

¹⁾ Monitor, 1766, Nr. LXV. — Artykuł w części cytowany przez Chmielowskiego, p. Dzieje krytyki, str. 92 i ns.

²⁾ Monitor, 1767, Nr. LXIII.

Nie był zwolennikiem przepisów i poeta serca, Franciszek Karpiński, choć wypowiedział się niezbyt jasno. Gust według Karpińskiego „coraz inszy z wiekami odmieniał się“. O przepisach tak się wyraża „Między tylą słowami, które mowę naszą terażniejszą składają, jako niezliczone być mogą słowa ze słowem połączenia i wyrazy; tak zapewne ten *straciłby pracę całą*, któryby przepisy naznaczyć chciał, jakimi to, co pojęcie objęło, albo serce uczuło, tłómaczyć można. Wymowa bowiem, jak ów ptak bujny, traci zaraz z czerstwości i piękności swojej, skoro go tylko w klatce zamknęto“¹⁾. Nie występował jednak wprost przeciw przepisom, tylko nie przywiązywał do nich wielkiej wagi. „Przepisy, jaka być powinna mowa prozą, jakie poema heroiczne, tragedia, elegia, oda i tam dalej; na kilku kartkach nauczyciel uczniom dla nieobciążenia pamięci ich, *pomieścić może*“. Ale ich wartość taka że, „choć Edward Joung w Nocach swoich żadnej nie zachowujący reguły, równie pójdzie do nieśmiertelności, jak i pilniejszy względem przepisów Wolter w Henryadzie; a z drugiej strony tak wielu w pismach swoich czułości żadnej nie mających, ale tylko najsurowiej przepisów trzymających się, zginie w niepamięci“²⁾.

Na rok przed wyjściem z druku Sztuki Rymotwórczej, spotykamy się znowu z faktem potępienia przepisów. Autor romansu „Polak w Paryżu“ występuje przeciw regułom, przeciw gustowi, zarzuca komedynom francuskim wymuszość, a chwali Szekspira. Przytaczamy tu ustęp za Gubrynowiczem. „Charakter narodowy zakłada geniuszowi granice co do teatru, natura Anglikom udzieliła jedyne go w tym rodzaju poetę. Shakespear miał imaginację prawdziwą i żywą, która w niezmiernym swym locie obejmowała wszystkie wieki i wszelkiego stanu ludzi. Obrazy jego wy-

¹⁾ Franciszek Karpiński, O wymowie w prozie albo wierszu. Warszawa, 1782, str. 15. „Wymowa“ u Karpińskiego oznacza i poezję, jak świadczy tytuł książki, wogóle tych dwóch pojęć nie odróżniał, Homera np. nazywa „ojcem wymowy europejskiej“.

²⁾ Tamże, str. 68.

stawują obszerność i wolne samejże natury postępowanie. Idzie on zawsze w jej tropy i zawsze ją wysledza; dlatego też całą onej obfitość i rozmaitość posiada. Co za korzyść dla sceny angielskiej, że miała tak znakomitego męża za fundatora. *Uwolnił on ją od zawad i przeszkód*, które starożytność poświęciła i pomnożył jej prawa dla tych, którzy za nim puszcza się w tęż drogę, w rozpaczy nigdy w niej go niedosięgnięcia. Winni mu są anglicy, że ich tragedye są rzeczywiście przedniejsze od tych, które robiono we Francyi. W kraju tym sztuki tego rodzaju nie są, jak tylko romanse, rozłożone na dyalogi, w bardzo pięknych wierszach, bez których akcja zimna i jednostajna oziębia i nudzi. W powszechności prowadzenie intryg zawsze jest jednakowe i wymuszone. *Może, że naród francuski pozna tę wadę, jeśli kiedykolwiek mara, którą czczą pod imieniem gustu, zostanie ogołocona z swej urojonej ważności...*¹⁾. Surowe prawo, które oni zowią trzech jednością, sprawuje konieczności (!) tej jednakowości w położeniu, które częstokroć śmieszną i dziwaczną się zdawało, gdyby przyzwyczajenie nie przeszkadzało dawać baczności nad ich nieprzyzwoitością... Jedność miejsca przymusza autora do poruszenia swych osób nakształt maryonetek, dziecinny i dziwacznym sposobem, sprowadzając ich zawsze na galeryą pałacu“...

Wogóle tragedye francuskie nie podobały się autorowi; więcej cenił komedye, bo „nielitościwe urojenie gustu, które ścienia tak bardzo pole, w którym popisować się może, mniejsze upatruje konsekwencye w mniej wysokim rodzaju. Akcja komedyi równie jako i jej charaktery wzięte w zwyczajnym biegu życia mogą być wystawione i odkryte

¹⁾ Reguła trzech jedności długo jeszcze miała znaczenie w krytyce francuskiej. Dwuwiersz Boileau'a cytowano w podręcznikach teoryi poezyi (p. *Principes de la littérature* par M. l'Abbé Batteux, Avignon, 1809, t. III, str. 20) i zalecano ściśle go przestrzegać, choć widziano, że często jest powodem niedorzeczności. (Tamże str. 30). Również *Elémens de littérature, extraits du cours de belles lettres de l'Abbé Batteux*. Lyon, 1824, t. I, str. 14 i ns.

podobnegoż gatunku przypadkami. Mniej więc miał w tej mierze Molier przeszkody“...¹⁾.

W roku wyjścia *Sztuki Rymotwórczej* autor komedyi „Umizgi dla przysługi“ nie zachowuje jedności miejsca, a krytyk tego zasadniczo nie gani, bo „niektóre narody od jednakowości sceny, ściśle od dawnych autorów zachowanej, odstąpiły“²⁾.

5. Kwestya mitologii.

Mitologia, która weszła do poezyi z humanizmem, w drugiej połowie XVIII wieku zaczyna tracić grunt. Choć w poezyi panuje jeszcze prawie ogólnie, w krytyce słychać już głosy jej przeciwnie.

Monitor wprawdzie pisze: „Jest rodzaj jeden kompozycyi, w której schodzi z zwyczajnego toru przyrodzenia, i całą treść imaginacyi na rzeczach bajecznych i wyrażeniach niezwykłych zasadza. Takie są rytmy pełne czarodziejstw lub Mithologii. Wiadomość gruntowną pogańskich zwyczajów i zabobonów mieć powinien wierszopis, zapuszczający się w ten rodzaj rzemiosła swego.

Opisania bajeczne zdają się w czytelnikach sprawiać niejaki wstręt, ale i ten osobliwość swoją bawi imaginacyą. Przypominają powieści słyszane w niemowlęctwie, wieku im odleglejszym, tym milszym.

Postać lub odzież niezwykajna osobliwością wdzięczna, cóż dopiero nowy rodzaj stworzenia i niepojęte odmiany i zupełne natury przeistoczenie? Zarzut, że prawda wszędzie górować powinna, dobry względem pism filozoficznych, niema miejsca u poety, którego cel bawić i podobać się“³⁾.

¹⁾ Bronisław Gubrynowicz, *Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta*. We Lwowie, 1904, str. 107—109.

²⁾ Biblioteka Warszawska, 1788, Nr. III. Literatura narodowa. Roztrząsania i wypisy dzieł wyszłych. „Umizgi dla przysługi“. Komedia w 3 aktach Jana Drozdowskiego, na teatrze Warszawskim reprezentowana, w Warszawie 1788.

³⁾ Monitor, 1772, Nr. LXII.

Autor artykułu o poezji również uważa mitologię za konieczną w poezyi, choć inaczej ją pojmuje:

„Człowiek z przyrodzenia kocha prawdę, ten jest przymiot jego serca, właśnie z tej przyczyny bajki, które dowcipnie prawdę znaczą i które jej noszą podobieństwo, są mu miłe i przyjemne; zabawiają go rozkosznie tem najbardziej, iż utrzymują w czekaniu jego ciekawość, podając mu łatwą i słodką pracę domysłania się. Jestto piękność, która, przez cienki rąbek widziana, drażni ciekawość oka i przez to staje się powabniejszą. *Poetowie zamnożyli zmyślonemi postaciami nieba, ziemię, wody i powietrza; dali osobistość rzeczom, pod zmysł podpadającym, martwym nawet i nieżyjącym, utworzyli, iż tak rzekę, nowy świat bajeczny*¹⁾. Poezja bez bajek, bez cudów, bez przemian nadprzyrodzonych byłaby cczą i próżną, nie miałaby czem bawić słuchacza i wprawiać go w słodkie zadumienia. Rozmaite poruszenia serca, cnoty, występki umykałyby się z pod pióra najdowcipniejszego, byłyby prędko w opisaniach wyczerpnione, gdyby poezja nie uroiła różnych postaci do znaczenia ich, nie dała im czynności, które w obrazach przed oczy czytelnika stawićby mogła. Skrzeplałaby miłość w poezyi; ten tak śliczny i tak żywy sentyment serca małoby się w swojej mocy i piękności mógł pokazać, gdyby bogini z synem nie stawali za wezwaniem poety; toż inne rozmaite postaci do różnych materyi. Dowcipne bajek wymyślenie i użycie są najpiękniejszą częścią poezyi. Któż nie czuje wewnętrznej rozkoszy, przypominając sobie trzy Gracye, które piękność otaczają, pas Wenery z własnością wdzięków i przymilenia, Armidy z miłości i wyroków utkany, sieć stalową Wulkanu, cyrkiel złoty w ręku boskich, którym okrąg świata zarysowany, i inne tym podobne dowcipu płody, któremi dzieła poetów jaśnieją“²⁾.

Ale głosy przeciwne mitologii brzmiały donośniej. Nie

¹⁾ Por. Sztuka Rym., p. III, str. 52, w. 449 i ns.

²⁾ Zbiór Potrzebniejszych Wiadomości, t. II. Poezja, str. 379.

gołosłownie walczone, ale podawano racye, dla których mitologia powinna swoje znaczenie w poezyi utracić.

„Pobożny jest wielce i przykładny zwyczaj, pisze *Monitor*, przed zaczęciem każdej pracy wzywać na pomoc Imienia Bożego. Ichmość poetowie zachowują go po części, ale cóż się dzieje? zamiast prawego Boga, udają się do Apollina, do Muzów i innych Bożyszczów.

Jeżeli chwałą walecznego Rycerza, nazywają go *Marsem*; — niewiaستę doskonałą, *Minerw* albo *Pallad*ę; kształtną i piękną damę — *Dyan*ę, *Wener*ę; zgoła czyli to w moralnych czyli w historycznych, czyli potocznych okolicznościach, pominawszy wszystkie inne źródła, sam tylko *Owidyusz*, *Horacyusz*, *Homer*, *Wirgiliusz* jest u nich wyrokiem.

Nie ganię ja tego, iż za cel naśladowania wystawują sobie tak wyborne oryginały, ale przenieść na siebie nie mogę, żeby inaczej tych wielkich poetów naśladować nie można, jak przejściem na siebie ich zabobonnej religii. Hymn na cześć *Jowisza* był u nich pieśnią pobożną, ale u nas w pobożnej pieśni położony *Jowisz* byłby bluźnierstwem ¹⁾...

Nie mogą zaś mówić, iż bez użycia *mithologii* straciłoby rymotwórstwo okrasę, dali albowiem przeciwny przykład wielcy terażniejszych wieków poetowie *Milton*, *Voltaire*, *Polignac* etc. Nie poezją więc, ale szczupłość umysłu niepłodnego oskarżają ci, którzy rozumieją, iż poezya bez dawnych bajek obejść się nie może ²⁾.

W roku następnym ktoś, kryjący się pod pseudonimem *Symplicyusza Staruszkiewicza*, wyszydził dowcipnie dawny sposób pisania i mieszanie *mitologii* do poezyi:

„Nie znają terażniejsi poetastrowie (!) co to są: *Chronicum*, *Acrostychon*, *Cancrinum*, *Serpentinum*, *Labirynthus*, *Gryphus*, *Logogryphus* i inne sztuczne wiersze, ani profesorowie tego uczą, twierdząc bezwstydnie i bluźniersko, że to

¹⁾ Por. *Dm.* III, str. 49—50, w. 401 i ns.

²⁾ *Monitor*, 1772, Nr. LXVII.

są pracowite próżnujących dowcipów wynalazki. Na fikcyach, zachwyceniach, erudycyach, *bogach i boginiach ozdoby i dobroci wierszów nie zakładają*, twierdząc, że tego wszystkiego, jak soli do potraw zażywać potrzeba, że nie bogi ani boginie, ale myśli wyborne i inwencye dobre wiersz piękny czynią¹⁾.

Dobitnie wystąpił przeciw mitologii Franciszek Karpiński. W dziełku „O wymowie w wierszu albo w prozie“ pisze w tej kwestyi: „Nie wiem jakim prawem ojcowie nasi pogańskie bożyszcza, które tak dalekiemi od czystości religii naszej widzieli, do swoich poezyi ośmielili się przyjąć. Zdaje się rzecz oczywista, że co poganie najsprawiedliwiej używając ich robili, to w naszym obrządku wcale niepotrzebnym stało się zachodem. Niech tak będzie, że fikcja do poezyi wchodzić koniecznie powinna; przecież i na to nam zawsze zgodzić się potrzeba, że ta tylko słodycz nam sprawować zwykła, która bliżej do prawdy przystępuje.

I tym zapewne końcem starzy poganie, widząc z tej strony poezye swoje niedoskonałe, na dalekie częstokroć zapędy imaginacyi swojej, wprowadzili bóstwa, którym nie do wykonania niepodobnego; ażeby tym sposobem cechę niejaką prawdy dali robotom swoim. Tak od początku wieków pewna jest, że, co nie będzie prawdą albo podobieństwem do niej, zapewne podobać się nie może. Kiedy Homer albo Wirgili nieśmiertelne swoje pisali księgi, oni do swoich bożków sprawiedliwym zwrotem uciekali się; ażeby bohaterów swoich w razach ciężkich mogli poratować; bo Jowisz, insi bogowie i boginie, wiarą powszechną natenczas byli.

Ale my, po co tych Muz, tych Apollinów w naszych używamy poezyach? o których próżności aż nadto przeświadczeni jesteśmy! a tym jeszcze sposobem odbiegamy od jednej z pomiędzy własności tak poezyi, jako i pisma każdego: ażeby powszechnie rozumiane były, jak były rozumiane poezye starych, zamykając w sobie wiarę, którą ka-

¹⁾ Monitor, 1773, Nr. XVII.

żdy z najnikczemniejszych pogan wiedzieć i wierzyć był obowiązany. Prócz umiających mitologią, których proporcya może jak jeden do dziesięcy tysięcy będzie, kto, proszę zrozumie naszych poetów dzieła.

Zaszczyt ślubu małżeństwa jakiego? już zaraz wszystkich bogów i bogiń poeta w nikczemnych wierszach swoich na wesele zaprosił; już mu gra Apollo na lutni, Muzy śpiewają i Merkury coś bredzi od rzeczy. Umarł kto? idą szeregiem Plutony, Prozerpiny, Parki. Wojskowy kto? już on Marsa albo Bellony synem. W tych i tym podobnych okolicznościach niedołęzny poeta, taką erudycją marne dzieła swoje napychając, robi podobnie do owego malarza, który nie umiając odmalować Wenery pięknej, odmalował ją bogato przystrojoną. I chociaż z znaczniejszych chrześcijańskiej Europy poetów, wielu miasto bajecznych bożków, prawdziwego do swoich poematów Boga wprowadzili (Tasso w swojej Jerozolimie wyzwolonej, Milton w Raju zgubionym i Wolter w Henryadzie prawdziwego Boga do swoich wprowadzili poezyi), przecież jeszcze przez nałóg tylą wiekami zasiedziały i utwierdzony, żaden się z nich bez używania Muz nie obszedł i niewczesnym zamętem prawdziwego Bóstwa z temi bajecznymi nie pokłócił.

Za co miasto Apollina nie ma być słońce? miasto Diany księżyc? gwiazda miasto Cynozury? piękność miasto Wenery? sprawiedliwość miasto Themidy? i tam dalej. Za co, jeżeli tego potrzeba wyciąga, nie dalibyśmy postaci ludzkiej cnotom wszystkim, występkom, albo namiętnościom? za co je nie wprowadzać zgodne, albo między sobą walczące? smutne, albo weselące się? mściwe, albo pobłażające? a tam gdzie (jako w poematach obejść się nie można), potrzebne bywają maszyny, czyli cudotwory jakieś, ściągane od poety na podźwignienie i wsparcie bohaterów swoich; miasto dawnych bogów i bogiń, albo też i naszych świętości, kiedy można, nie tykając, za co z nieba, czy z piekieł duchy sprowadzone być nie mają?¹⁾

¹⁾ Por. Dm. p. III, str. 52—53. str. 449 i ns.

Nie chcemy jednak mitologii, jak niepotrzebnej odrzucać... wiele jest w tej mitologii osobliwych i najdowcipniej złożonych przygód, z których, albowiem też z dziejów dawnego świata, wzięwszy rzecz jaką do opisanja i wprowadzając osoby starego pogaństwa (na przykład w trajedji); za co wystawując je takimi, jak były i myślały, nie mamy i nie powinniśmy koniecznien wprowadzać je razem z tą ich wiarą i ucieczką do bogów, do której się natenczas garniono?¹⁾

Stanowisko Karpińskiego dałoby się streścić w ten sposób, iż choć mitologia — w formie, w jakiej dotąd była wprowadzona do poezji — jako wezwania, porównania, metafory — winna ustąpić; wolno jednak brać tematy do opracowania z mitologii i wówczas należy je przedstawiać zgodnie z epoką, z której wzięte.

Pogląd na mitologię był związany z poglądem na cel poezji i dlatego widzimy, że zwolennicy utylitaryzmu poezji, w myśl, że „prawda winna górować“ — występują przeciw mitologii — przeciwnie zaś ci, których zdaniem poezja ma za cel „podoać się i bawić“, przeważnie jej bronią.

Tak się przedstawiają poglądy krytyków, do wyjścia z druku Sztuki Rymotwórczej, na kwestye, które później znajdujemy poruszone u Dmochowskiego.

Widzieliśmy w rozdziale IV, że Dmochowski rozszerza ustępy historyczne Boileau'a, niektóre zaś dodaje.

Literaturę łacińską znano wówczas powszechnie, gdyż uczono się jej w szkołach. Toż samo można powiedzieć, choć w mniejszym stopniu o literaturze greckiej. Najlepiej zaś może znano literaturę francuską. Fakta więc rozszerzenia odpowiednich ustępów w Sztuce Rymotwórczej lub dodania nowych nie przedstawiają nic ważnego.

¹⁾ O wymowie w wierszu albo w prozie. Warszawa, 1782, str. 30—34.

Wiadomości o tych literaturach rozszerzały i inne dzieła bardzo popularne jeszcze przed Sztuką Rymotwórczą. Tak np.: „Historya nauk wyzwolonych“¹⁾ — przy każdym rodzaju poetyckim podaje autorów, którzy się w nim odznaczyli. Toż samo robi „Zbiór potrzebniejszych wiadomości“²⁾. Kilka uwag historii sztuki dramatycznej poświęca Monitor w NNr. XXXI i L 1765 roku. Obszernie traktuje historię sztuki dramatycznej, obszerniej niż Dmochowski, Czartoryski w „Kalendarzu teatralnym“ i w przedmowie do „Panny na wydaniu“³⁾. Wreszcie podaje wiadomości z historii literatur Golański⁴⁾, z którego, jakżeśmy widzieli wyżej, czerpał nieraz Dmochowski.

Mniej były znane w Polsce literatury: angielska, włoska, portugalska i niemiecka. Ale i Dmochowski nie wielu przedstawicieli tych literatur wymienia. Pomijając Vidę i Pope'a, jako autorów poetyk (o których zresztą mówi między innemi *Historya nauk wyzwolonych*), spotykamy u Dmochowskiego nazwiska z literatury angielskiej: Edwarda Joung'a i jego utwór *Noce, Szekspira i Milтона*; z literatury włoskiej: *Metastazego*; z portugalskiej: *Lope de Vega*, o którym mówi i Boileau w swej *Art. poétique*, a Dmochowski w dopisku na niego się powołuje.

Wiadomości te nader byłyby skąpemi, gdyby nie to, że nie one były celem Dmochowskiego przy pisaniu *Sztuki Rymotwórczej*.

Obszerniej poucza o literaturach obcych *Historya nauk wyzwolonych*. Spotykamy tam nazwiska: *Dantego*, *Boyarda*, *Aryosta*, *Torquata Tassa*, *Mariniego*⁵⁾, *Lope de Vega*, *Camoensa*¹⁾, *Milтона*, *Pope'a*²⁾, *Szekspira*³⁾, *Addissona*⁴⁾ i t. d.

¹⁾ Juvenal de Carlenas, *Historya nauk wyzwolonych*, p. w.

²⁾ P. w.

³⁾ P. w.

⁴⁾ Golański, *O wymowie i poezji*, p. w.

⁵⁾ P. str. 136.

O Lope de Vega mówi, iż chcąc usprawiedliwić sposób, jak pisał, ułożył inne, niż starzy reguły poetyki⁵⁾.

„Zbiór potrzebniejszych wiadomości“ podaje jako przedstawicieli tragedyi Szekspira (Shakespear) i Addissona, we Włoszech — Maffei⁶⁾.

„Zabawy“ drukowały rozprawę „O naukach wyzwolonych w Europie za czasów Ludwika XIV“, gdzie podają wiadomości o literaturze angielskiej i włoskiej⁷⁾.

Czartoryski w przedmowie do „Panny na wydaniu“ pisze o angielskim dramacie:

„Anglikowie zachowują na swem teatrum srogość i twardość, która ich różni od drugih narodów. Tęższe są u nich cnoty i występki i każdy z ich uczynków pod tą jest cechą, krwawią scenę zazwyczaj. Zgoła do reguł żadnych się nie przywiązują. Przed panowaniem królowej Elżbiety teatrum nie było w Anglii. Pod jej rządem dopiero założone, Ben-Dżonson (Ben-Johnson), który żył naówczas, liczbę wydał dość znaczną dzieł dramatycznych. Bomon (Beaumont) i Fletczer (Fletscher) z sobą napisali tragedyi 50“... Mówi o Szekspirze⁸⁾ i dalej: „Addisson dwornością stylu i myśli znakomity, pisał także dla teatrum i tragedia jego Katon z Utyki wielkie w sobie zawiera piękności. Komedia u Anglików wiele sobie pozwala. Znajduje się jednak w dziełach tych autorów, co dla niej pisali, oryginalność czyli samorodność rzadka bardzo, charaktery dobrze bywają wypro-

¹⁾ P. str. 144.

²⁾ P. str. 154.

³⁾ P. str. 159.

⁴⁾ P. str. 160.

⁵⁾ P. str. 172.

⁶⁾ P. t. II, str. 546.

⁷⁾ Zabawy, etc. 1772, t V, cz. II, str. 267. „O naukach wyzwolonych w Europie za czasów Ludwika XIV, Rzecz wybrana z pisma Filozofa Genewskiego (Essai sur l'histoire générale de Mr. de Voltaire tome IV).

⁸⁾ P. n.

wadzone i w tem ich jest największa sztuka. Między piszącymi komedye dystygowali się Abraham Kaulej (Cowlej)... Wiczerli (Wicherlej), Kongrew (Congrave) i innych wiele. Wiekowi, w którym żyje sławę i Anglii, w której się urodził zaszczyt przynosi Dawid Garrick, autor pełen wdzięku, aktor nieporównany jak w tragedyi tak w komedyi, wskrzesza pamięć Roscyusza, sławnego w Rzymie aktora“.

O włoskiej pisze: w „trzynastym wieku brzazg (!) się pokazał i potrochę rozwidniać się zaczęło...“ Alighieri Dante „wydał swe poema o Czyścu, Piekło i Raju p. t. komedyi; przebija się w tem dziele geniusz przez grubą powłokę niewiedomości wieku tego, w którym żył“. Dalej mówi o Petrarce, Tassa Jerozolimie wyzwolonej, Maffei. „Wnet Włosi zaniedbali u siebie wydoskonalenie tragedyi i komedyi, a rzucili się do oper... Metastazio żyjący dotąd w Wiedniu, wszystkich w nim autorów przeszedł“.

O hiszpańskiej: „Hiszpanie nie wiele mają dramatycznych autorów. Lopes de Vega między niemi pierwsze miejsce trzyma. Urodził się w Madrycie r. 1562, umarł 1635. Obfity miał wymysł. Jest 25 woluminów jego kompozycji, z których każde ma w sobie 12 sztuk teatralnych“¹⁾.

Francuska gazeta „Journal littéraire de Varsovie“ podawała prawie w każdym numerze, w rubryce „Spectacles“, recenzję sztuk teatralnych granych w Warszawie, Paryżu, w Londynie, a czasem i w Niemczech. W wyjątkach zaś z „Les trois Théâtres de Paris“ pisała o teatrach u wszystkich narodów, nawet u Rossyan²⁾.

Ciekawym jest fakt pomieszczenia w Sztuce Rymotwórczej pomiędzy wielkimi poetami Joung'a i Szekspira, których krytyka francuska ganiła.

Joung'em Dmochowski zachwyca się i stawia go jako wzór do naśladowania:

¹⁾ Panna na wydaniu, przedmowa.

²⁾ Wychodziła od 1 maja 1777 roku do końca kwietnia 1778 r. Varsovie cher Dufour...

Jest pisarz, Albiońskiej mieszkanięc krainy,
Co nosi łzami złane na głowie wawrzyny,
Co płakał zabranego od śmierci haraczu
W miłych dzieciach, od niego nauczmy się płaczu ¹⁾.

W odnośniku zaś dodaje: „Edward Joung Anglik w Nocach swoich oplakuje stratę dzieci. Zapęd imaginacyi w nich wielki, czasem aż do zbytku, a geniusz oryginalny wszędzie się wydaje“ ²⁾.

Dmochowski znał dobrze Joung'a, bo Noce tłómaczył, ale mógł też pójść za Golańskim, który również stawia ten utwór jako wzór: „Nocy Joung'a są... gatunkiem żałosnego poematu elegiackiego“ ³⁾. A jeszcze przedtem stawia go

¹⁾ Sztuka Rym. p. II, str. 23, w. 109 i ns.

²⁾ Tamże. Ciekawe zestawienie sądu Dmochowskiego z sądem sławnego na owe czasy krytyka francuskiego La Harpe'a. Z okazji, iż Tourneur przetłómaczył Noce Joung'a — La Harpe pisze: „Il (Tourneur) paraît croire, que l'Auteur des Nuits *dédaigne d'avoir du goût*. Ce *dédain* aurait été assez mal fondé. Ou peut avoir du goût avec Virgile, avec Horace, sans craindre de trop s'abaisser. Il n'est que trop commun, dans la première effervescence de la jeunesse, de s'imaginer que le goût est l'apanage de la médiocrité. On est dupe, à cet âge, de tout ce qui ressemble à la grandeur. On ne fait pas réflexion, que les écrivains qui ont manqué de goût, ont été presque tous des hommes du second ordre, nés dans un temps de décadence. Tous les écrivains du siècle d'Auguste, qui en vérité n'étaient pas médiocres, avaient du goût; parmi nous Racine, Molière, La Fontaine—auteurs très originaux, avaient du goût. Corneille est excusable d'en avoir manqué, parce qu'il a succédé immédiatement à la barbarie. Aujourd'hui on ne le serait pas, parce—qu'on est entouré de lumières.

Joung avait sous ses yeux Pope et Addison, et s'il n'a pas eu autant de goût qu'eux, c'est qu'il n'était pas si heureusement organisé, et qu'il n'avait pas un sens aussi droit. Il n'y a pas de quoi l'en féliciter... On lira beaucoup plus souvent l'Essai sur l'homme que les Nuits... Les défauts d'Joung sont inhérents à son génie, et ne peuvent en être arrachés, son imagination est ardente et déréglée. Empêcher ses écarts, c'est arrêter sa marche; c'est au travers de vingt idées bizarres ou folles qu'il ont atteint une grande et vraie; c'est en se répétant qu'il paroient à s'échauffer et à renchérir sur lui même“... La Harpe, Oeuvres, Paris, t. V.

³⁾ Golański, O wymowie i poezyi.

za wzór Karpiński, nazywając go „przeraźliwym“ (Joung przeraźliwy w Nocach swoich)¹⁾.

O Szekspirze pisze Monitor: „Shakespear, Addisson w Anglii teatralnemi kompozycjami na nieśmiertelną sobie sławę zarobili i w tym rodzaju pisma przewyższyli starożytność“²⁾.

„Historja nauk wyzwolonych“ powiada: „Anglicy z wrodzonego sobie pomiarkowania i temperamentu kochają się w widowiskach okropnych i krwawe teatru sobie szacują: jakoż i język ich najzgodniejszy jest do takowych tragedyi, których oni przed panowaniem Elżbiety jeszcze nie znali. Johnson owego wieku pisarz wydał wielką liczbę tragedyi. Autor to był wielce pracowity wszakże w myślach nie wysoki etc... Sekespear (!) od samej natury do tragedyi ułożony, oddala się od naturalności odmiennością i niestałością swego charakteru. Piękności w nim są osobliwsze, ale bardzo rzadkie i stąd żadnego prawie zupełnie szacownego dzieła nie czytamy. Ten poeta nie zna ani jedności miejsca, ani jedności rzeczy, o wszystkim razem mówi, zapomina na podobieństwo do prawdy, w scenach okropnych miesza osoby bez uwagi, nie pomnąc na godność materyi tragicznych. Jakże przytem u niego tragedye? i czy możnaż tem imieniem nazwać zbiór zdań pięknych i wysokich? razem wspańiałych i razem prostych i nikiemnych? Z tem wszystkim mając zupełną znajomość obyczajów i przymiotów swego narodu, umie ukracać i gromić namiętności angielskie z bardzo pomyślnym skutkiem i że okrucieństwa krwawe stawia na widok, czyni to dla ocucenia słuchaczów, którzy się zapędziwszy za swemi myślami w miejscach tragedyi osobliwie zawikłanych, wszelkaby pilność w słuchaniu utracili“. Addison według Czartoryskiego „równiejszy i jednostajny, wszystkie ozdoby, które sztuka dać może, zawarł w swym *Katonie*“³⁾.

¹⁾ Karpiński, O wymowie w wierszu albo w prozie, str. 34.

²⁾ Monitor, 1765, N. L.

³⁾ P. str. 171.

W przedmowie do „Panny na wydaniu“ Czartoryski pisze: „Najsławniejszy ze wszystkich autorów (Anglii) dramatycznych był Szekspir (Shakespear), urodził się w mieście Stratfort, umarł r. 1556. Żył za Elżbiety i za Jakóba I. Hojnie go obdarzyła natura najwyborniejszymi talentami. Nauki nie wezwał jej na pomoc. Z tej też przyczyny zbywa dziełom jego na regularności i rozporządzeniu tem, które z wiadomości i rozsądnego reguł przykładania wynika, ale równy wylot myśli rzadki srodze; dziwnym jest Szekspir czyli to w opisanu rozmaitych duszy poruszeń, czyli też kiedy najżywsze dobierając farby, przyrodzenie, lubo w nim będącą rzecz jaką maluje“. Addissona jednak zdaje się uważać tutaj za doskonalszego ¹⁾).

Później jeszcze raz pisze o Szekspirze w Kalendarzu teatralnym, iż „w Anglii wygórował i z wielu względów na wiekopomną zasłużył chwałę, więcej jeszcze od współziomków za stosowanie się do gustu narodu swojego szacowany, niż od cudzoziemców“ ²⁾).

„Zbiór potrzebniejszych wiadomości“ jako przedstawicieli tragedii angielskiej wymienia Szekspira i Addissona ³⁾).

Ponieważ „Historia nauk wyzwolonych“, „Panna na wydaniu“ i „Kalendarz teatrowy“ wyszły z pod ręki Czartoryskiego, mamy więc właściwie zdania trzech osób: Czartoryskiego, Krasickiego i kogoś piszącego w Monitorze. Wszyscy trzej uważają Addissona na równi, a Czartoryski nawet wyżej od Szekspira. Czartoryski przytem, który najbliżej był obeznany z literaturą angielską, jest w sądzie swoim zależny od krytyki francuskiej ⁴⁾).

¹⁾ Przedmowa.

²⁾ Czartoryski. Kalendarz teatrowy dla powszechnej narodu Polskiego przysługi dany na rok 1780 w Warszawie cyt. Gazeta Polska 1868 r. Nr. 76—notatka K. Estreichera.

³⁾ Zbiór potrzebniejszych Wiadomości, t. II, str. 546.

⁴⁾ We Francji jeszcze w r. 1824 spotykamy się z takim sądem o Szekspirze: „William Shakespeare... avoit un génie plein de force et de

Dmochowski, pomijając Addissona, a wymieniając tylko Szekspira, każe przypuszczać, iż uważa go za największego tragedyopisarza Anglii, za wyższego od Addissona.

O poetach polskich robili uwagi w tym czasie przed Dmochowskim: Czartoryski w „Historji nauk wyzwolonych“ i w przedmowie do „Panny na wydaniu“, oraz Gołański w dziełku „O wymowie i poezyi“.

Przy ruchu umysłowym, jaki zapanował w Polsce w drugiej połowie XVIII wieku, dążenie do zbogacenia literatury polskiej przez tłómaczenie dzieł obcych było naturalnem — i Dmochowski idzie za prądem ogólnym.

Książd Włodek i Monitor roztrząsali, jakie kwalifikacye winien tłómacz posiadać. Po odrodzeniu języka literackiego z makaronizmów strzeżono jego czystości i wskazywano na języki słowiańskie jako na źródła, z których, w braku wyrazów swoich, czerpać należy¹⁾. Zalecano jasność w pisaniu²⁾, rozprawiano o guście czyli smaku, o krytyce³⁾.

fécondité, du naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans aucune connaissance des règles. Ses pièces sont des monstruosités admirables, où, parmi des irregularités grossières et des absurdités barbares, on trouve des scènes superieusement rendues, des morceaux pleins d'âme et de vie, de grandes pensées, des sentiments nobles, des situations touchantes. Les Anglais admirateurs exagérés de ce poète, le mettent audessus de notre Racine et de notre Corneille. Il est devenu classique chez eux, ce qui doit les priver longtemps d'un système tragique conforme au bon goût“. Éléments de littérature extraits du cours de Belles-lettres de l'Abbé Batteux. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par M..., professeur de l'Académie de Paris, Lyon 1824 — t. II, str. 83—84.

¹⁾ Monitor, 1765, Nr. X; 1766 Nr. LV; 1772 Nr. I; 1773 Nr. XVIII. Ks. Włodek, O naukach wyzwolonych, w Rzymie 1780, str. 380—381, Karpiński, O wymowie w prozie albo w wierszu, str. 29—30, 44. (Por. Sztuka Rym. p. I, str. 14, w. 345 i ns.

²⁾ Monitor, 1766, Nr. XXIV. Por. Szt. Rym. p. I, str. 13, w. 388 i ns.

³⁾ Monitor, 1766, Nr. XXVI; 1767 NNr. XLII, LXVIII, LXIX; 1772 XLIV, Listy o guście Szymanowskiego. Karpiński, O wymowie w prozie albo wierszu, str. 40—41. Por. Sztuka Rym. pieśń I, str. 15—17, w. 393 i ns. i p. IV, str. 78—79, w. 299 i ns.

„Zabawy przyjemne i pożyteczne“ pomieściły długi artykuł zastanawiający się nad tem: „Jak wiele zdrowa krytyka dopomaga do wydoskonalenia przymiotów i jak satyra albo uszczypliwe cudzych prac ganień onym szkodzi“. Ciekawy na to przytacza dowód: „dowcip sobie samemu zostawiony bez kunsztu, bez hamulca, bez przewodnika zawsze się wślawi nie mniej upadkiem swoim, jak odwagą. Sławny Corneille stem laty pierwej byłby Shakespeardm (!), a Ronsard za panowania Ludwika XIV możeby zgasił najślawniejszego z naszych satyryków“ ¹⁾. Skarżono się wreszcie dowcipnie na plagę pisania ²⁾.

Tak się nam przedstawiają literacko-krytyczne poglądy w Polsce w latach poprzedzających ukazanie się Sztuki Rymotwórczej.

Jakże więc na tle tych poglądów wygląda Sztuka Rymotwórcza, jaki sąd należy wydać o jej wartości i znaczeniu?

W ostatnim rozdziale naszej pracy widzieliśmy, że właściwie wszystko, co znajdujemy u Dmochowskiego, da się znaleźć i gdzieindziej, że wszystko co mówi, już było powiedziane przez innych.

Boileau był znany ³⁾ i poglądów od niego zapożyczano już nieraz. Poglądy, w których Dmochowski od Boileau'a niezależny, nie przedstawiały również nic nowego w ówczesnej krytyce, gdyż były przez współpracowników Monitora, przez Czartoryskiego, Karpińskiego, Golańskiego, Krasieckiego i innych nieraz wypowiedane. Zmiany poczynione przez Dmochowskiego przy przeróbce *l'Art poétique* były więc echem ogólnych zapatrywań. Niektóre wprawdzie idą na-

¹⁾ Zabawy przyjemne i pożyteczne, 1772, t. VI, cz. II, str. 247.

²⁾ Monitor, 1772, Nr. LXXVII. Zabawy, 1772, t. VII, cz. I, str. 97 „Świerzbiczka pisania“ (satyra).

³⁾ P. Czartoryski, Kawa, Listy krytyczne. List IV o dramatyce, str. 123 (w przypisku): „Trzy poetyki są generalnie uznane za najlepsze: Arystotelesa, Horacego i Boileau“; również Historia nauk wyzwolonych, str. 166, w Monitorze spotykamy nazwisko Boileau, w Zabawach, etc. zob. prace Ign. Chrzanowskiego cyt. wyżej.

przód, inne pozostają w tyle, ale wszystkie były już znane. Dmochowski właściwie nie wprowadził nic nowego, a zwłaszcza nic oryginalnego do ówczesnej krytyki polskiej. Łudził się tylko, gdy pisał w przedmowie „i moich myśli nie zapieram“.

Dlaczego więc współcześni dzieło Dmochowskiego tak wysoko cenili i skąd jego niewątpliwe znaczenie w rozwoju krytyki polskiej?

Na to złożyły się rozmaite przyczyny.

Przedewszystkiem należy przypuścić, że tutaj przyczynił się wiele Boileau ze swą powagą. Literatura francuska panowała w owej epoce w Polsce niepodzielnie (była to jedyna literatura obca współczesna, znana w Polsce dokładnie); książka, która wspierała się na literaturze francuskiej, już przez to korzystała z jej powagi, — tembardziej, jeżeli była tak ściśle związana z Boileau, który i dla Francuzów był autorytetem.

Drugim powodem była prawdopodobnie forma Sztuki Rymotwórczej. Były to czasy poezji dydaktycznej: ówczesni ludzie sądzili, że naukę uczynią łatwiejszą do przyjęcia, strawniejszą, jeżeli ją podadzą w formie wierszowanej. Dziełko, które w takiej formie podawało reguły poezji, było witane ochotnie.

Dalej,—Sztuka Rymotwórcza ukazała się w odpowiedniej chwili, w chwili, kiedy właśnie potrzeba takiej rozprawy była odczuwaną. W roku np. 1762, kiedy się ukazał poemat Rzewuskiego, byłoby zawczasie, umysły nie były jeszcze przygotowane do teoretyczno-krytycznych poetyk, musiała wpierrw ogólna literatura, a w szczególności poezya rozwinąć się i zakwitnąć, musiały drobne i specjalne rozprawy uprzedzić poetykę obejmującą całość. I niezapóźnie ukazało się dziełko Dmochowskiego—w kilka lat później już byłoby może nie zwróciło uwagi wskutek wypadków politycznych.

Sztuka Rymotwórcza, jakeśmy zaznaczyli, obejmowała całość, była streszczeniem wszystkich wówczas panujących

poglądów na poetę i poezję. Ten powód zaważył wiele. W ten sposób książka Dmochowskiego stawiała się podręcznikiem (wyżej zauważyliśmy, iż w szkołach nauczyciele korzystali z niej) — i to było jedną z najgłówniejszych przyczyn wielkiego rozpowszechnienia i jako skutek stąd — wpływu i znaczenia.

Pobudką do powstania była wprawdzie literatura francuska i na francuskim fundamencie wzrosła Sztuka Rymotwórcza — była ona jednak jaknajściślej zespoloną i zrośniętą z literaturą polską; stosowała ciągle teorię do praktyki, utrzymywała kontakt z zjawiskami w dziedzinie poezji polskiej zarówno współczesnej, jak i dawniejszych okresów — przez to zatarł się obcy rodowód dziełka. Wiedzano, że Boileau współdziałał przy powstawaniu Sztuki Rymotwórczej, ale zapomniano o tem dzięki ciągłym odwoływaniom się do stosunków polskich, do poezji polskiej. I znówuż był to jeden z powodów, że Sztuka Rymotwórcza cieszyła się tak wielką poczytnością i uznaniem.

Wreszcie należy podkreślić wewnętrzny charakter Sztuki Rymotwórczej. Przedstawia ona typ przeciętnej ówczesnej krytyki polskiej. Stoi w środku nie tylko chronologicznie, ale i poglądami swymi. Choć usuwa zapatrywania przestarzałe, idzie za postępem, to jednak bardzo oględnie i raczej w teorii — w praktyce trzyma się środka. Dzieła, które takie stanowisko zajmują, albo są lekceważone, gdyż żadnej strony nie zadawalniają, albo przeciwnie powszechnie przejęte i chwalone, ponieważ odpowiadają przeciętnemu pojęciu, przeciętnej miarze. Taki udział przypadł Sztuce Rymotwórczej.

W ten sposób wyjaśniamy sobie niewątpliwy wpływ w rozwoju krytyki polskiej i wysokie stanowisko Sztuki Rymotwórczej, stanowisko, które przewyższało rzeczywistość, wewnętrzną wartość dzieła.

Skorowidz nazwisk autorów.

- Addisson: 249, 253, 254.
 Alfieri: 54.
 Anakreon: 210.
 Andronik: 170.
 Ariosto: 218, 248.
 Arystofanes: 119, 170, 210.
 Arystoteles: 5, 6, 7, 41, 65, 67, 78, 123.
 Bardziński: 95.
 Bartoszewicz: 15.
 Batteux: 120, 123, 183, 241.
 Beaumont: 249.
 Bentkowski: 8.
 Bernacki: 67.
 Benserade: 148.
 Biblioteka Warszawska: 15, 229—236, 242.
 Bielski: 8.
 Boccalin: 179.
 Bogusławski: 54, 55.
 Bohomolec: 119.
 Boileau: 7, 132—171, 176, 180—182.
 Boyardo: 248.
 Brodziński: 8, 63.
 Brückner: 2, 17, 18, 32, 66.
 Brumoy: 61.
 Brunetière: 141, 176, 178.
 Burke: 62.
 Byron: 11.
 Camoens: 51, 60, 249.
 Chmielowski: 2, 5, 18, 19, 20, 21, 59, 60, 66, 68, 107, 132, 184, 190.
 Chodyniecki: 13.
 Chomentowski: 40.
 Chrzanowski: 67, 68.
 Chrościński: 95.
 Condillac: 203.
 Congrave: 250.
 Corneille: 41, 47, 48, 107, 142, 148, 218, 255.
 Cowley: 250.
 Cyceron: 32, 216.
 Czarnik: 3.
 Czartoryski: 6, 60, 61, 70, 115, 214, 230, 248, 249, 252—253, 255.
 Dante: 248, 250.
 Dmochowski Fr. S.: 12, 15, 25.
 Dmochowski Fr. X.: 7, 18—20, 24—257.
 Dobrzycki: 2, 3.
 Drozdowski: 64, 229.
 Eschylos: 170.
 Estreicher: 23, 60, 229.
 Eumenides: 170.
 Eupol: 119, 170.
 Eurypides: 116, 169, 210.
 Ezop: 99.
 Feliński: 54.
 Fenelon: 34.
 Fletscher: 249.
 Gallus: 96, 170, 172.
 Garrick: 250.
 Gawiński: 95.
 Gessner: 51, 56.
 Goethe: 44, 51, 59.
 Golański: 10, 12, 16, 18, 19, 53, 60, 66, 69, 70, 103, 110, 124, 131, 189—220, 248, 151, 255.
 Gotsched: 67.
 Grabowski: 2, 3, 16, 68.
 Gubrynowicz: 3, 67.
 Homer: 40, 129, 168, 170, 183, 185, 186, 210, 212, 221, 222, 244, 245.
 Horacy: 5—9, 14—18, 20, 33, 65, 67, 74, 97, 98, 131, 132, 186—189, 199, 218, 227, 244.
 Hosick: 3.
 Iffland: 56, 59.
 Johnson: 249.
 Joung: 10, 20, 74, 96, 170, 218, 240, 248, 250, 251.
 Juwenalis: 98.
 Kalderon: 10, 11.
 Karpiński: 30, 66, 70, 240, 247, 255.
 Kielski: 59.
 Książnin: 30, 54, 66, 96, 170.

- Kochanowski Andrzej: 40, 50, 52.
 Kochanowski Jan: 17, 31, 51, 52, 54,
 94, 95, 96, 117, 170, 192, 197, 200.
 Kochanowski Piotr: 40, 218.
 Kochowski: 94.
 Konarski: 118.
 Kopczyński: 11, 69, 200.
 Korbut: 3.
 Kossowski: 3.
 Kotzebue: 56, 59.
 Koźmian: 17, 33.
 Krasiński: 6, 18, 30—33, 53, 55—56,
 60—61, 66, 95, 98, 129, 170, 192,
 201, 205—206, 218, 220, 235, 253,
 255.
 Kratyn: 119, 170.
 Kuliczkowski: 15.
 La Fontaine: 110.
 La Harpe: 11, 251.
 Lanson: 141, 171, 182, 204.
 Liwiusz: 170.
 Lope de Vega: 10, 248, 249, 250.
 Maffei: 249, 250.
 Malherbe: 17, 18, 142.
 Marcyalis: 97.
 Marini: 248.
 Mączewski: 67.
 Menander: 120.
 Metastasio: 54, 55, 116, 170, 248.
 Mickiewicz: 10, 11, 12.
 Milton: 10, 19, 20, 40, 60, 74, 125, 129,
 170, 183, 218, 246, 248, 249.
 Minasowicz: 40, 54.
 Mochnacki: 3.
 Molière: 116, 119, 170, 218, 228, 235,
 239.
 Molski: 52.
 Monitor: 66, 206—229, 236—256.
 Morillot: 140, 171, 172, 178.
 Morsztyn: 118.
 Nagurczewski: 40.
 Naruszewicz: 30, 31, 34, 56, 66, 95,
 97, 98, 170, 192, 194, 201, 206.
 Niemcewicz: 206.
 Opaliński: 1, 66, 98, 192, 200.
 Osiński: 2, 5, 7, 15, 16, 17, 25, 33,
 60, 203.
 Otwinowski: 95.
 Owidyusz: 96, 170, 172, 213, 244.
 Pakuwiusz: 170.
 Perrault: 142.
 Persyusz: 98, 192.
 Petrarka: 250.
 Pindar: 97, 170, 210.
 Piotrowski: 30, 98, 170.
 Piramowicz: 12, 62, 69.
 Plautus: 116, 170, 235.
 Pollion: 170.
 Pope: 5, 7, 9, 51, 60, 65, 222, 249.
 Popławski: 69.
 Potocki Wacław: 43, 50, 51, 52, 60.
 Propercyusz: 96, 170, 172.
 Przybylski: 14, 45, 60.
 Racan: 17, 142.
 Racine: 116, 148, 170, 218, 229.
 Rousseau: 215.
 Rzewuski: 66, 119, 236.
 Sannazar: 19.
 Sarbiewski: 1.
 Schiller: 44, 51, 59.
 Segrais: 148.
 Seneka: 104, 116, 170.
 Shakespeare (Szekspir, Szykspir): 10,
 11, 20, 51, 53, 59, 116, 170, 218,
 236, 239, 240, 248, 249, 250, 252,
 254, 255.
 Sierżputowski: 3.
 Słowacki Euzebjusz: 11, 17, 68.
 Śniadecki: 18.
 Sofokles: 116, 210, 218.
 Strusiński: 67.
 Szymanowski: 13, 62, 63.
 Szymonowicz: 17, 18, 95, 96,
 Tarnowski: 16, 17.
 Tasso: 19, 40, 125, 129, 168, 170,
 183, 218, 245, 248, 250.
 Teokryt: 96.
 Terencyusz: 116, 170, 218, 235.
 Trembecki: 30, 31, 33, 66, 83.
 Tybullus: 96, 172.
 Tyszyński: 3.
 Vida: 5, 7, 8, 65, 67.
 Voltaire: 11, 40, 41, 48, 107, 116,
 129, 170, 215, 218, 240, 245.
 Wieland: 58.
 Wicherley: 250.
 Wirgiliusz: 40, 96, 129, 168, 170, 191,
 211, 212, 216, 244, 245.
 Witwicki: 14.
 Wójcicki: 14, 15, 24, 69.
 Wybicki: 119.
 Zabłocki: 30, 66.
 Załuski: 54, 55.
 Zimorowicz: 95.

LITERATURA.

- Bartoszewicz Julian.** *Historia literatury polskiej.* Kraków, 1877, t. II.
- Bernacki.** *Źródła niektórych komedyi Fr. Zabłockiego.* I, Lwów, 1908.
- Bentkowski Fel.** *Historia literatury polskiej.* Wilno, 1814.
- Biblioteka Warszawska** literatury zagranicznej i narodowej za rok 1778.
Zeszyt marcowy cz. II. „Miłość oskarżona. O rozważaniu dzieł sztuki“. Zeszyt III, „Literatura narodowa. Roztrząsania i wypisy dzieł wyszłych Umizgi dla przysługi, komedia we 3 aktach Jana Drozdowskiego, na teatrze Warszawskim reprezentowana w Warszawie 1788. Nakładem i drukiem Michała Grölla“.
- Biblioteka Warszawska.** Warszawa, 1871, t. III.
- Biegeleisen H.** *Atak Mickiewicza na obóz klasyków.* (Dodatek miesięczny do Przeglądu Tygodniowego, rok 1885).
- Bielski.** *Vita et scripta quorundam e congregatione Cler. reg. Scholarum Piarum in provincia polona professorum.* Varsaviae, 1812.
- Boileau.** *Art. Poétique.* Paris, Hachette, 1907.
- Brodziński Kazimierz.** *Pisma t. IV.* Poznań, 1872. Wyd. Fr. S. Dmochowskiego.
- Brückner Alexander.** *Dzieje literatury polskiej.* Warszawa, 1903, t. I.
— *Dzieje języka polskiego.* (Nauka i sztuka, t. III). Lwów, 1906.
— *Cf. Pamiętnik literacki,* 1902.
- Brunetière F.** *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature,* Paris, 1898.
— *Boileau l'Art poétique, précédé d'une notice littéraire.* Paris, 1907.
- Chmielowski Piotr.** *Dzieje krytyki literackiej w Polsce.* Warszawa, 1902.
— *Historia literatury polskiej.* Warszawa, t. II, 1900.
- Chodźnicki Ignacy X.** *Dykeyonarz uczonych Polaków.* Lwów, 1833, t. I.
- Chrzanowski Ignacy.** *O satyrach Naruszewicza.* *Cf. Pam. lit.,* 1902.
— *Przyczynek do genezy „Pijaństwa“ i „Żony modnej“ Krasickiego.* *Cf. Pam. lit.,* 1902.
— *Krasicki jako autor Monitora z roku 1772.* *Cf. Pam. lit.* 1904.

Czarnik Bronisław. Cf. Pam. lit. 1905—1906.

Czarnowski Stan. Dziennikarstwo słowiańskie i polskie. Kraków, 1895.

Czartoryski Adam. O naukach wyzwolonych. Warszawa, 1766 (tłom. z fran. Juvenal de Carlanças).

— Panna na wydaniu, komedia. Warszawa, 1771.

— Kawa. Warszawa, 1779. (Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach i dziełach).

— Kalendarz teatrowy dla powszechnej narodu polskiego przysługi dany za rok 1780 w Warszawie. Nakład i druk Grölla.

— Myśli o pismach polskich. Wilno, 1801. (Wyd. Turowskiego. Kraków, 1860).

Dmochowski Franciszek Xawery. Sztuka Rymotwórcza, poemata w czterech pieśniach. Warszawa, 1788.

— Sztuka Rymotwórcza. Warszawa, w drukarni Glücksberga, 1826.

— Sztuka Rymotwórcza. Wilno, 1820.

— Eneida. Warszawa, 1809 (Wstęp, Wiadomość o życiu i pismach Dmochowskiego).

— tłumacza Iliady, Pisma rozmaite, część druga. Warszawa, 1826.

Dmochowski Fr. S. Odpowiedź na pismo p. Mickiewicza „O krytykach i recenzentach Warszawskich“, obejmująca tekst p. Mickiewicza z uwagami krytycznymi i obraz dążeń literatów polskich od panowania Stanisława Augusta, aż do naszych czasów. Warszawa, 1829.

Dobrzycki Stan. Cf. Pamiętnik literacki, rocznik II, 1903.

— Spis literackich artykułów i rozpraw Mochnackiego w czasopismach warszawskich, 1825—1830. Cf. pam. lit., 1904.

— Glossa do Krytyków i recenzentów warszawskich. Cf. Pam. lit., 1904.

Dziennik Warszawski, rok 1788, Styczeń. Czemu starożytni na teatr albo w poematy epiczne, t. j. Bohaterskie Wierszopistwo nie wprowadzają doskonałych charakterów. Narodowych literatów uwagi. Krótkie uwagi nad Dityrambem.

Dziennik Wileński, 1805, t. III. Wiadomość o życiu i dziełach Szyllera.

Encyklopedia Wielka ilustrowana powszechna. Warszawa, 1895, t. XV.

Fijałkowski M. O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu. Kraków, 1790.

Gazeta Polska, r. 1868, № 76. O Kalendarzu teatrowym.

Golański. O wymowie i poezji. Warszawa, 1786.

Grabowski T. Ludwik Osiński i ówczesna krytyka literacka. Kraków, 1901.

— Aleksander Tyszyński jako krytyk literacki (Pamiętkowa księga, prace byłych uczniów St. hr. Tarnowskiego, t. I. Kraków, 1904).

Gubrynowicz Bronisław. Romany w Polsce za czasów Stanisława Augusta. We Lwowie, 1904.

Hoesick Ferd. Juljana Klaczki początki literackiej działalności francuskiej 1854—55 (Pamiętkowa księga).

Journal littéraire de Varsovie, 1777—1778.

Karpiński Fr. O wymowie w prozie albo w wierszu. (Zabawki wierszem i prozą) t. II. Warszawa, 1782.

— Dzieła t. II. Wrocław, 1826.

Koppens Romuald X Ze studyów nad znaczeniem czasopisma „Monitor” w drugiej połowie wieku XVIII (Sprawozdanie pryw. gimnazjum OO. Jezuitów w Bąkowicach pod Chyrowem, za lata 1894 i 1895).

Kochanowski Jan. Dzieła, Warszawa, 1768. (Wyd. Bohomolca).

Korbut Gabr. O Alexandre Tyszyńskim. Cf. Pam. lit., 1905.

Kossowski St. Brodzińskiego tłumaczenia pieśni ludowych. Przyczynek do dziejów zajęcia się twórczością ludową w literaturze polskiej. Lwów, 1906.

— Z korespondencji Fr. Ks. Dmochowskiego z Janem Śniadeckim. Cf. Pam. lit., 1904.

Krasicki. O rymotwórstwie i rymotwórcach, Dzieła t. III. Warszawa, 1801.

— Zbiór potrzebniejszych wiadomości, Warszawa, 1781.

Kręcek Fr. O wątku „Terakoi” słów parę. Cf. Pam. lit., 1905.

Królikowski Fr. Wzory estetyczne Poznań, 1826.

— Rys poetyki. Poznań, 1828.

Kuliczkowski Ad. Zarys dziejów literatury polskiej. Wyd. III, Lwów, 1884.

Kwoczyński Piotr. Psalterz Karpińskiego i jego stosunek do Psalterza Kochanowskiego. Lublin, 1907.

Lanson. Boileau. Les grands écrivains français. Paris, 1892.

Mączewski. Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki. Cf. Pam. lit., 1904.

Mickiewicz. Dzieła t. IV. Paryż, 1880.

Monitor, r. 1765, № X, XXVII, XXXI, L;

— „ 1766, № XXIV, XXVI, LV, LXIII, LXIV, LXV;

— „ 1767, № XLII, XLVIII, XLIX, LXIII, XCV, XCVI, XCVIII;

— „ 1770, № I, LIIV, LIX, LXI, LXII, LXIII;

— „ 1772, № XI, LXIX;

— „ 1773, № XVII, XVIII, LXXII.

— „ 1774, № LXXI, LXXII, XCI.

— „ 1776, № LXXIV, LXXV.

— „ 1777, № LXXXV.

— „ 1787, № LXIII, CII.

Monitor auf das Jahr, 1765—1766.

Morillot Boileau, Paris, 1891 (Classiques populaires).

Naruszewicz Ad. Dzieła t. I i III. Warszawa, 1778.

Nowy pamiętnik Warszawski:

- rok 1801, t. I Marcin Molski, Przekład Eneidy, t. II i t. III.
- „ 1802, № 19, 20, 22, 28.
- „ 1803, t. XII.
- „ 1804, № 38.

Offmański Mieczysław. Znaczenie czasopisma „Monitor“ dla umysłowego i moralnego rozwoju w Polsce XVIII w. (Przewodnik naukowy i literacki, Lwów, 1895).

Pamiętnik Literacki:

- rok 1903. Stanisław Dobrzycki. Rec. Dziejów krytyki literackiej Chmielowskiego.
- „ 1904. St. Dobrzycki. Spis literackich artykułów i rozpraw Mochnackiego w czasopismach Warszawskich.
- „ 1904. St. Dobrzycki. Glossa do Krytyków i recenzentów warszawskich.
- „ 1905—1906. Bronisław Czarnik. Spór literacki o „Jana z Ten-czyna“.
- „ 1905. Gabr. Korbut, o Aleksandrze Tyszyńskim.
- „ 1902. Chrzanowski. O satyrach Naruszewicza.
- „ 1904. Kossowski. Z korespondencji Fr. Ks. Dmochowskiego z Janem Śniadeckim.
- „ 1904. Mączewski. Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki
- „ 1904. Chrzanowski. Krasicki jako autor Monitora z roku 1772.
- „ 1904. Strusiński. Komedyje X. Fr. Bohomolca w stosunku do teatru francuskiego i włoskiego.
- „ Chrzanowski Przyczynek do genezy „Pijaństwa“ i „Żony modnej“ Krasickiego.
- „ 1907. L. Zalewski. Kto jest autorem artykułu o poezyi, zawartego w Zbiorze potrzebniejszych wiadomości z roku 1781.

Pamiętnik Warszawski, r. 1809, t. I, № 3.

O życiu i pismach Dmochowskiego, przez Ludwika Osińskiego.

Pawiński. Michał Gröll. Obrazek na tle epoki Stanisławowskiej. Kraków, 1896.

Pilat Roman. Historia lit. pol., t. IV. Lwów, 1908.

Przyjaciół Lodu. Leszno, 1839, rocznik VI, t. I.

Rzewuski Józef (sic). Zabawy wierszopiskie i krasomówskie, w Poczajowie. 1762.

Sierżputowski Tad. Romantyzm polski. Lwów, 1905.

Strusiński. Cf. Pam. lit. 1904.

Szykowski Marian. Tomasza Kajetana Węgierskiego „Organy“ (Przewodnik naukowy i literacki, 1907).

Szymanowski. Listy o guście (Czartoryski „Kawa“, Listy krytyczne). Warszawa, 1779.

- Tarnowski St.** *Historia literatury polskiej*. Kraków, 1900, t. III.
- Co u nas o Kochanowskim pisano. (Studia do Historii literatury polskiej XIX w. „Rozprawy i Sprawozdania“, t. IV, Kraków, 1898).
- *Szekspir w Polsce*. Kraków, 1898 (Studia do historii literatury polskiej w. XIX „Rozprawy i Sprawozdania“, t. IV).
- Thornische wöchentliche Nachrichten und Anzeigen nebst einem Anhang von gelehrten Sachen.** 1765.
- Turski (?) Racine (Rasyn) Fedra**, komedia. Warszawa, 1787 u Grölla.
- Tyszyński Alexander.** *Pisma krytyczne*, t. II. Kraków, 1904, ze wstępem P. Chmielowskiego.
- Wężyk Fr.** *Pisma, poezye z pośmiertnych rękopisów*, t. II. Kraków, 1878
- Wierzbowski.** *Komisya Edukacyi narodowej i szkoły w Koronie*. 1780—1793. I Raporty szkół wydziałowych i podwydziałowych. Warszawa, 1902/3.
- Włodek X.** *O naukach wyzwolonych*. W Rzymie, 1780.
- Witwicki St.** *Wieczory pielgrzyma*. Paryż, 1837, t. I.
- Wójcicki Kaz. Wład.** *Cmentarz powązkowski*. Warszawa, 1855, t. I.
- O Fr. Ks. Dmochowskim. Biblioteka Warszawska. 1871, t. III.
- Wybór poezyi polskiej.** Warszawa, 1814. Ed. II pomnożona, cz. II.
- Zabawy przyjemne i pożyteczne**, 1772, t. V, cz. II. O naukach wyzwolonych w Europie za czasów Ludwika XIV. Rzecz wybrana z pisma filozofa Genewskiego (Essai sur l'histoire générale de Mr de Voltaire).
- rok 1772, t. VI, cz. I. Świerzbiczka pisania.
- „ 1772, t. VI, cz. II. Jak wiele zdrowa krytyka dopomaga do wydoskonalenia przymiotów i jak satyra albo uszczypliwe cudzych prac ganień onym szkodzi.
- Zabawy obywatelskie**, 1792. Wstęp, 1792, № 1.
- Zahorski Jan.** *Szekspir w Polsce* (t. IX. *Dzieł Szekspira* wyd. Biegeleisena). Lwów, 1897.
- Zakrzewski.** *Wypisy Polskie*. Wilno, 1835—1836, t. II.
- Zalewski Ludwik.** *Cf. Pam. lit.*, 1900.

